



**Mário Paulo Santos  
Alves**

**Estudo Aplicacional quanto à Ornamentação entre  
*Klavierschule* de Türk e o Manuscrito Musical 321 da  
Biblioteca Nacional**



**Mário Paulo Santos  
Alves**

**Estudo Aplicacional quanto à Ornamentação entre  
*Klavierschule* de Türk e o Manuscrito Musical 321 da  
Biblioteca Nacional**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música na Área de Performance, realizada sob a orientação científica do Dr. Evgueni Zoudilkin, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



## **o júri**

presidente

Doutora **Nancy Louisa Lee Harper**

Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

Doutor **José Abreu**

Professor Auxiliar da Escola das Artes do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa

Doutor **Evgueni Zoudilkine**

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

**palavras-chave**

Ornamentação Musical do Século XVIII, Daniel Gottlob Türk (1750-1813), M.M. 321 Biblioteca Nacional (Lisboa).

**resumo**

O presente estudo, tomando partido do importante tratado de teclado *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* de Daniel Gottlob Türk (1750-1813) da edição de 1789, analisa em termos de Ornamentação todo o Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional (Lisboa). A análise comporta o estudo aprofundado das possibilidades de colocação de ornamentos com a real aplicação no manuscrito; definições; tipologia; modos de execução; erros e discrepâncias (estudo crítico); estudo da articulação e outras nomenclaturas musicais existentes no manuscrito.

**keywords**

Musical Ornamentation in XVIII Century, Daniel Gottlob Türk (1750-1813), M.M. 321 National Library (Lisbon).

**abstract**

The present study, taking from the important treatise of keyboard *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* of Daniel Gottlob Türk (1750-1813) from the edition of 1789, analyze in terms of Ornamentation all M.M. 321 of National Library (Lisbon). This analysis take place in the profound study of possibilities on ornamentation in a real application to the manuscript; give some definitions, typologies, ways of execution, errors and discrepancies (critical study) and make a study of articulation and others musical symbols in the manuscript.

# Índice

Abreviaturas

Quadros e Figuras

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 – <i>Appoggiaturas</i></b>	<b>11</b>
1.1 – Noções	13
1.2 – Colocação de <i>Appoggiaturas</i> : Regras e Limitações	14
1.3 – <i>Appoggiatura</i> Variável – Longa	64
1.4 – Execução Musical	73
1.5 – <i>Appoggiatura</i> Invariável – Curta	76
1.6 – Diversidade Rítmica e Discrepâncias de Escrita das <i>Appoggiaturas</i>	90
1.7 – <i>Slide</i>	97
1.7.1 – Noção e Explicação	97
1.7.2 – Diversidade Rítmica e Discrepâncias de Escrita dos <i>Slides</i>	97
<b>Capítulo 2 – Trilo</b>	<b>99</b>
2.1 – Noção e Explicação	101
2.2 – Trilo sem Terminação	104
2.3 – Trilo com Terminação	106
2.4 – Trilo Curto	109
<b>Capítulo 3 – Outras Ornamentações e Tipologias</b>	<b>113</b>
3.1 – <i>Acciacatura</i>	115
3.2 – <i>Turn</i>	115
3.3 – Harpejo	116
3.4 – Suspensão	117
3.5 – Ligadura e <i>Staccato</i>	121
3.6 – Tipologia de Escrita Musical	125
<b>Capítulo 4 – Omissões, Erros e Diversidade de Escrita dos Ornamentos</b>	<b>129</b>
<b>Conclusão</b>	<b>149</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>157</b>

# Abreviaturas

## ▪ Quadro 1

**and.** – Designação do andamento da peça musical.

**co.** – Designação do compasso da peça musical.

**ed. m.** – Edição moderna.

**fol.** – Fólio do manuscrito.

**n.** – Número da peça musical.

**obs.** – Observações.

**ton.** – Tonalidade.

## ▪ Gerais

**+** – Junção vertical de nota inferior com nota superior em termos harmónicos.

**A** – (Voz Alto) – Voz superior.

**B** – (Voz Baixo) – Voz inferior.

**c.** – Referente a número de compasso.

**cc.** – Referente a número de compassos.

**Pag.** – Página (fólio) constante do Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional.

**Ult.** – Última nota musical do exemplo.

**v.** – Verso da Página (fólio) no Manuscrito Musical 321 Biblioteca Nacional (Lisboa).

**M.M.** = Manuscrito Musical.

## ▪ Nomes de Compositores

**Anon.** – Anónimo (compositor).

**Gugl.** – Guglielmi (compositor).

**J. Haydn** – Joseph Haydn (compositor).

**M. Vent.** – Mattia Vento (compositor).

**S. Carv.** – João Sousa de Carvalho (compositor).

**Tur.** – F. Turini ou F. Turrini (compositor).

[ \_\_ - \_\_ ( \_\_ ) ] – [Compositor-Título da Peça Musical (Numeração das Peças)].

# Quadros e Figuras

- Quadros:

Quadro 1 – Transcrição do Artigo da Revista Portuguesa Musicologia Nº. 4 e 5 de João Pedro D’Alvarenga

Quadro 2 – Capítulos, Partes e Sub Partes do Tratado de Teclado de Türk

- Figuras:

[As Figuras pertencem na sua totalidade ao Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional (Lisboa)].

- Figuras A [Figuras A1-A26] Regras de colocação de *appoggiaturas*.

Figuras A1 1 - Antes de uma nota longa - com inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A2 1 - Antes de uma nota longa - sem inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A3 2 - Aquando de terceiras descendentes - com inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A4 2 - Aquando de terceiras descendentes - sem inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A5 3 - Antes de uma nota repetida - com inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A6 3 - Antes de uma nota repetida - sem inclusão de *appoggiaturas*.

Figuras A7 3 - Colocação contraproducente de *appoggiaturas* em tempos fracos sem divisão rítmica.

Figuras A8 3 - Desaconselhamento da aplicação de *appoggiaturas* em notas repetidas nas partes fracas das subdivisões rítmicas.

Figuras A9 3 - O efeito de sobrecarga de ornamentação na dupla *appoggiatura* seguida.

Figuras A10 3 - O efeito de duplo contorno ornamental.

Figuras A11 3 - Exemplos de não colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas separadas por pausas.

Figuras A12 3 - Exemplos no manuscrito de colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas separadas por pausas.

- Figuras A13 3 - Situação de possível colocação ou não de *appoggiaturas* em notas ligadas – na nota ligada e não na que liga.
- Figuras A15 3 - Exemplos de colocação ou não de *appoggiaturas* em notas constituintes de acordes iguais.
- Figuras A16 3 - Aspecto anti-rítmico de colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas de elevada rapidez.
- Figuras A17 4 - Em intervalos de segunda descendente e ascendente - com inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A18 4 - Em intervalos de segunda descendente e ascendente - sem inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A19 5 - Antes de um trilo cadencial - com inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A20 5 - Antes de um trilo cadencial - sem inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A21 6 - Antes da última nota de uma cadência final - com inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A22 6 - Antes da última nota de uma cadência final - sem inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A23 7 - Numa meia cadência - com inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A24 7 - Numa meia cadência - sem inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A25 8 - Antes de fermatas - com inclusão de *appoggiaturas*.
- Figuras A26 8 - Antes de *fermatas* - sem inclusão de *appoggiaturas*.

- Figuras B [Figura B1-B4] Limitações de colocação de *appoggiaturas*.

- Figuras B1 2 - A execução destas no início de uma composição musical ou ideias musicais independentes ou mesmo membros de frases.
- Figuras B2 3 - A execução de uma *appoggiatura* depois de uma pausa.
- Figuras B3 4 - Antes de situações ásperas.
- Figuras B4 5 - No seguimento da resolução de um trilo através de uma nota superior.

- Figuras C [Figura C1-C2] Determinação do valor das *appoggiaturas*.

- Figuras C1 Divisão de um espaço (B) de 2 cm em dois (A+B) de 1 cm.
- Figuras C2 A soma de valores equivalentes.

- Figuras D [Figura D1-D8] *Appoggiatura* Variável-Longa.
  - [Figuras D1-D5] Regras de colocação de *appoggiaturas* variáveis-longas.
    - Figuras D1 1 - A *appoggiatura* recebe metade do valor da nota seguinte.
    - Figuras D2/ 2 - Antes de notas com ponto de aumentação, a *appoggiatura* recebe
    - Figuras D3 dois terços do valor completo da nota principal, enquanto que a  
nota principal fica apenas com um terço.
    - Figuras D4 3 - Uma *appoggiatura* recebe o seu valor total da nota principal, se  
esta for ligada a uma outra nota.
    - Figuras D5 3 - *Appoggiaturas* que se encontram antes de pausas.
  - [Figura D6-D8] Outros casos
    - Figuras D6 Independência de vozes no que concerne à aplicabilidade das *appoggiaturas*.
    - Figuras D7 Distinção das *appoggiaturas* para cada voz.
    - Figuras D8 Situações de a *appoggiatura* se encontrar ao mesmo tempo com um ornamento.
- Figuras E [Figuras E1-E2] Execução musical
  - Figuras E1 Relação de dinâmica existente entre a *appoggiatura* e a nota principal.
  - Figuras E2 Execução em termos temporais da segunda nota ou nota principal é ou pelo seu total valor ou por um valor diminuído aproximadamente em metade.
- Figuras F [Figuras F.1-F.4] *Appoggiatura* Invariável-Curta
  - Figuras F1 Antes de nota repetida várias vezes.
  - Figuras F2 Antes de uma nota, em que se seguem outras do mesmo valor rítmico especialmente de valor pequeno.
  - Figuras F3 Antes de notas com pontos de aumentação em andamentos rápidos.
  - Figuras F4 Quando a melodia ascende um tom e imediatamente volta à sua posição inicial.



- Figuras G [Figuras G1-G5] Dupla pretensão de colocação ora de *appoggiaturas* variáveis-longas ora de *appoggiaturas* invariáveis-curtas.

Figuras G1	Antes de terceiras descendentes.
Figuras G2	Antes de figuras duplas.
Figuras G3	Antes de tercinas ou outras figuras semelhantes irregulares.
Figuras G4	Antes uma nota seguida de duas notas com metade do seu valor.
Figuras G5	Quando as <i>appoggiaturas</i> colocadas são de intervalos maiores do que uma segunda em relação à nota principal.

- Figuras H [Figura H1-H9] Diversidade Rítmica e Discrepâncias de Escrita das *Appoggiaturas*.

Figura H1	Figuras em que se apoiam as <i>appoggiaturas</i> de uma nota.
-----------	---

[Figura H2-H9] Exemplos incongruentes na escrita da nomenclatura das *appoggiaturas*.













Figura H2	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 
Figura H3	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 
Figura H4	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 
Figura H5	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 
Figura H6	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 
Figura H7	Nota Principal ----- 	<i>Appoggiatura</i> ----- 





Figura H8      Nota Principal-----       *Appoggiatura* ----- 

Figura H9      Nota Principal-----       *Appoggiatura* ----- 

- Figuras I      [Figuras I1]      *Slides* de duas notas.

- Figuras J      [Figuras J1-J4]

Figuras J1      Figuras rítmicas em que se apoiam as *appoggiaturas* de 2 notas.

Figuras J2      Figuras em que se apoiam as *appoggiaturas* de três notas.

Figuras J3      *Slides* de três notas.

- Figuras K      [Figuras K1]      Trilos.

Figuras K1      Situações duvidosas na execução de trilos entre intervalos de segunda maior e segunda menor.

- Figuras L      [Figuras L1-L9]      Trilos sem terminação/com terminação/curtos.

[Figuras L1-L2]      Trilos sem terminação.

Figuras L1      Dupla nomenclatura na escrita dos trilos.

Figuras L2      Nota de começo do trilo.

[Figuras L3-L7]      Trilos com terminação.

Figuras L3      Exemplos de trilos com terminação.

Figuras L4      Trilos com terminação quando a *fermata* estiver sobre a nota do trilo.

Figuras L5      Corte de uma possível oscilação junta da última nota da terminação.

Figuras L6      Acrescento de terminações sem que estas estejam assinaladas.

Figuras L7      Série de trilos seguidos por intervalos de segunda ascendentes ou descendentes.

[Figuras L8-L9] Trilos curtos.

Figuras L8 Exemplos de trilos curtos.

Figuras L9 Trilo escrito em notação real seguido de um trilo em nomenclatura com sinal de suspensão ou *fermata*.

- Figuras M [Figuras M1] Exemplos de *turn*.

- Figuras N [Figuras N1] Exemplos duvidosos: harpejo ou *acciaccatura*.

- Figuras O [Figuras O1] Exemplos de suspensões.

- Figuras P [Figuras P1] Exemplos de ligaduras.

- Figuras Q [Figuras Q1] Exemplos de *staccato*.

- Figuras R [Figuras R1-R8] Tipologia de escrita musical

Figuras R1 Exemplos de baixo harpejado.

Figuras R2 Exemplos de baixo de acompanhamento.

Figuras R3 Exemplos de baixo fusco.

Figuras R4 Exemplos de baixo de percussão.

Figuras R5 Exemplos sobre *Simelis*, *Siege*.

Figuras R6 Exemplos sobre símbolo de oitava.

- Figuras S [Figuras S1-S41] Diferenças e omissões de utilização da ornamentação.

# **Introdução**

O presente estudo faz uma avaliação e análise do Manuscrito Musical 321 depositado na Biblioteca Nacional em Lisboa em termos da ornamentação e simbologia musical. Este estudo toma como ponto de partida o tratado *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* de Daniel Gottlob Türk (1750-1813) publicado na edição de 1789. Foi utilizada a tradução para inglês do tratado em alemão feita por Raymond H. Haggh em 1982.

A escolha deste tratado como ponto de referência para o estudo do Manuscrito Musical 321 teve como elementos preponderantes a proximidade de datação de ambos e a proeminência e importância do próprio tratado em relação à execução de música de teclado. A proximidade de datação entre ambos é verificável quanto à parte do manuscrito por um artigo de João Pedro D'Alvarenga na Revista Portuguesa de Musicologia Nº. 4 e 5 em 1994-95<sup>1</sup>. Neste artigo, entre outros assuntos, faz-se uma descrição detalhada do manuscrito, em termos de descrição física, passando pelo estudo da filigrana<sup>2</sup>. Este estudo levou a concluir a datação da cópia do manuscrito razoavelmente pela primeira metade da década de noventa do século dezoito e a datação da sua encadernação por volta do ano de 1796.

Devido à complexidade do Manuscrito Musical 321, para uma descrição completa e relacional do mesmo e para uma visão/identificação global e específica dos exemplos musicais presentes nesta tese, transcrevo, com ínfimas rectificações<sup>3</sup>, o Anexo II do artigo da Revista Portuguesa Musicologia Nº. 4 e 5 de João Pedro D'Alvarenga<sup>1</sup>, mencionado anteriormente.

### **Quadro 1**

---

<sup>1</sup> Alvarenga, J. Pedro, "Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho", *Revista Portuguesa de Musicologia* 4-5, Lisboa, 1994-95, pp. 115-145.

<sup>2</sup> Marca de água, em papel, de letras ou figuras debuxadas nos moldes.

<sup>3</sup> Rectificações, ora de ordem pessoal, ora de ordem errática.

Especificação unitária das tonalidades em cada andamento.

Mudança da abreviatura c.(artigo) para co.(tese).

Retirado o ponto da palavra Del. (Fol. 1).

Erro na numeração dos Fólios do Manuscrito Musical 321: na peça musical nº 4 de Guglielmi existe a correcção de 10v – 11v (artigo) para 12v -15v (tese).

Estudo Aplicacional quanto à Ornamentação entre  
Klavierschule de Türk e o Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional

nº	fol.	títulos	ton.	co.	and.	âmbito	atribuições <sup>4</sup>	concordâncias <sup>5</sup> /obs.	ed. m. <sup>6</sup>
	1	<i>Tocatas para Cravo Del Sig.<sup>re</sup> Giovanni de Souza Carvalho</i>							
1.						Dó-ré <sup>3</sup>	←J. S. Carvalho		OH 2:2
1	1v - 3	<i>Allegro</i>	FÁ	c	Allegro			=P-Ln F.C.R. 228.39/1ºand.	
2	3v - 4	<i>Andante</i>	ré	2/4	Andante		P. A. Guglielmi→	=P-Ln F.C. R. 92.4: <i>Concerto per Cembalo del Sig.<sup>re</sup> Guglielmi/2º and.</i>	
3	4v - 6	<i>All.º</i>	FÁ	3/4	Allegro			=P-Ln F.C.R. 228.39/3ºand.	
2.		<i>Sonata Del Sig.<sup>re</sup> Giovanni de Souza Carvalho</i>				Lá-ré <sup>3</sup>	←J. S. Carvalho		OH 2:1
1	6v - 8	<i>Allegro</i>	RÉ	c	Allegro				
2	8v - 9	<i>Larghetto</i>	SOL	c	Larghetto				
3	9v - 10	<i>All.º</i>	RÉ	3/4	Allegro				SI 1:12
3.		<i>Sonata</i>				Fá-ré <sup>3</sup>	←J. S. Carvalho		
	10v - 11v	<i>All.º</i>	DÓ	3/4	Allegro				
	12	<i>Tocatta Per Cembalo Del Sig.<sup>re</sup> D. Pietro Gulielmi</i>							
4.		<i>Tocata</i>				Mib-ré <sup>3</sup>	←P. A. Guglielmi→	=F-Pn; I-Mc	
	12v - 15		LÁb	c	—				
5.	15v		Mlb	3/4	—	Sol-dó <sup>3</sup>			
6.	16	<i>Tocata</i>							
1	16v - 18v		FÁ	2/4	—			=P-Ln M.M. 4480	
2	19	<i>Minuette</i>	FÁ	3/4	Minuetto				
7.		<i>Tocata</i>					F. Turini <sup>7</sup> →	=I-BRc Fondo Pasini 65d: <i>Sonate per Clavicembalo,</i> Nº IV, f. 7v - 8	
	19v - 21		SOL	c	[Allegro]	Ré-ré <sup>3</sup>			

Estudo Aplicacional quanto à Ornamentação entre  
*Klavierschule* de Türk e o Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional

nº	fol.	títulos	ton.	co.	and.	âmbito	atribuições <sup>4</sup>	concordâncias <sup>5</sup> /obs.	ed. m. <sup>6</sup>
8.		<i>Tocata</i>				Dó-ré <sup>3</sup>			
1	21v - 23	<i>All.<sup>o</sup></i>	DÓ	<b>c</b>	Allegro				OH 2:4
2	23v - 24	<i>Minuette</i>	DÓ	3/4	Minuetto				
3	24v - 25	<i>Rondo Allegretto</i>	DÓ	2/4	Rondo: Allegretto				
9.						Ré-ré <sup>3</sup>			
1	25v - 27		SOL	<b>c</b>	—				OH 2:5
2	27v - 28	<i>Minuette</i>	SOL	3/4	Minuetto				OH 2:6
3	28v - 29	<i>Rondo And.<sup>no</sup></i>	SOL	2/4	Rondo: Andantino				
10.	29v - 31	<i>All.<sup>o</sup> assai</i>	FÁ	<b>c</b>	Allegro assai	Dó-ré <sup>3</sup>			
11.	31v - 32	<i>Rondo And.<sup>no</sup></i>	RÉ	2/4	Rondo Andantino	Lá-ré <sup>3</sup>			
12.		<i>Tocata</i>				Ré-ré <sup>3</sup>			
	32v - 34	<i>Allegro</i>	RÉ	<b>c</b>	Allegro				
13.		<i>Tocata</i>				Fá-ré <sup>3</sup>	Mattia Vento→	= <i>Six Sonatas [...]</i> Dedicated to Miss Blosset, London, author, [1767], «Sonata III»; <i>P-Ln</i> M.M. 1931, «Sonata trezeira». Vn/Fl omitido	
1	34v - 36		Sí <sup>b</sup>	2/4	[Allegretto]				
2	36v - 37		Sí <sup>b</sup>	2/4	[Rondo: Allegro]				
14.		<i>Tocata</i>				Ré-ré <sup>3</sup>	Mattia Vento→	= <i>Six Sonatas [...]</i> Dedicated To Miss Blosset, London, author, [1767], «Sonata V»; <i>P-Ln</i> M.M. 1931, «Sonata quinta». Vn/Fl omitido	CrP 1:16
1	37v - 39		sol	2/4	[Allegro]				
2	39v - 40		sol	3/8	[Rondo: Andantino]				

Estudo Aplicacional quanto à Ornamentação entre  
*Klavierschule* de Türk e o Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional

nº	fol.	títulos	ton.	co.	and.	âmbito	atribuições <sup>4</sup>	concordâncias <sup>5</sup> /obs.	ed. m. <sup>6</sup>
15.		<i>Tocata</i>							
	40v - 42		DÓ	c	—	Mi-ré <sup>3</sup>			
16.		<i>Tocatta</i>				Ré-ré <sup>3</sup>			
	42v – 44v		lá	c	—				
17.		<i>Tocatta</i>				Ré-si <sup>3</sup>			
	44v - 45		RÉ	c	—				
18.		<i>Sonata</i>				Si-ré <sup>3</sup>	Joseph Haydn→	=Hob XVI:27	Fed 2:60
1		<i>All.º com brio</i>	SOL	2/4	Allegro com brio				
2		<i>Minuetti</i>	SOL	3/4	Minuetto				
		<i>siege Trio</i>	sol	3/4	Trio				
3		<i>Presto</i>	SOL	2/4	[Finale:] Presto				

<sup>4</sup> Os sinais ← e → referem-se ao M.M. 321 e à(s) fonte(s) concordante(s), respectivamente.

<sup>5</sup> *F-Pn*: France, Paris, Bibliothèque Nationale;

*I-BRc*: Italia, Brescia, Conservatorio;

*I-Mc*: Itália, Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi

*P-Ln*: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional (Área de Música);

Hob: Anthony van HOBOKEN, *Joseph Haydn Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

<sup>6</sup> CrP 1: Macário Santiago KASTNER, ed., *Cravistas portugueses*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1935;

Fed 2: Georg FEDER, ed., *Joseph Haydn Sämtliche Klaviersonaten*, II, München, G. Henle, 1972;

OH 2: Gerhard DODERER, ed., *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica II, Heidelberg, Willy Müller, 1972;

SI 1: Macario Santiago KASTNER, ed., *Silva Ibérica de musica para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, I, Mainz, B. Schott's Söhne, 1954

Para outras edições das Sonatas de Haydn v. Jens Pieter LARSEN e Georg FEDER, «Haydn, Joseph» in Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, vol. 8, p. 389.

<sup>7</sup> Ferdinando Gasparo Turini, ou Turrini, 1749-1812. V. Carlo SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, Sonzogno, 1938, vol. 2, p. 627.



O tratado de teclado de Türk é um dos mais importantes conjuntamente com o tratado de C. P. E. Bach na segunda metade do século dezoito. Este tratado utiliza informação real da época através da recolha de opiniões e sua sintetização por parte do autor junto de diversos professores e executantes de teclado, abordando também um conhecimento geral dos tratados de vários instrumentos existentes até à época.

Outro aspecto da importância deste tratado é a metodologia utilizada, metodologia essa de cariz sistémico, abordando os tópicos mais importantes de uma forma estrutural e transversal.

Para um conhecimento estrutural do tratado de Türk, traduzo e transcrevo aqui ordenadamente os títulos dos Capítulos, Partes e Sub Partes que fazem parte dele, pois este não fornece um índice próprio sobre os temas tratados.

## **Quadro 2**

### **Prefácio**

### **Introdução**

### **Capítulo 1**

- Parte 1 – No que Respeita à Divisão do Teclado em Oitavas, ao Nome das Notas e às Claves e Acidentes.
- Parte 2 – No que Respeita aos Intervalos; no que Respeita às Escalas e Tonalidades; no que Respeita às Armações de Clave e aos Modos dos Antigos.
- Parte 3 – No que Respeita ao Compasso.
- Parte 4 – No que Respeita ao Tempo e ao Carácter da Composição Musical.
- Parte 5 – No que Respeita a Vários Outros Sinais e Termos.

### **Capítulo 2: Acerca da Dedilhação**

- Parte 1 – No que Respeita à Dedilhação em Geral.
- Parte 2 – No que Respeita à Dedilhação numa Passagem de Voz Única em Movimento Continuo.
- Parte 3 – No que Respeita à Dedilhação de Passagens Envolvendo a Execução de Duas Vozes numa Mão, e nos Saltos que Advêm de tal Passagens.
- Parte 4 – No que Respeita à Dedilhação em Acordes de Três e Quatro Vozes e Várias Passagens Formadas a partir de tal.
- Parte 5 – No que Respeita a Passagens que Devem Ser Executadas por Ambas as Mãos Alternadamente e em Cruzamentos e Interpenetração de Mãos.

### Capítulo 3: Acerca das *Appoggiaturas* e Terminações

Parte 1 – No que Respeita às *Appoggiaturas* em Geral.

Parte 2 – No que Respeita às *Appoggiaturas* Variáveis (Suspensões).

Parte 3 – No que Respeita às *Appoggiaturas* Invariáveis.

Parte 4 – No que Respeita às Terminações.

### Capítulo 4: Acerca da Ornamentação Essencial

Parte 1 – No que Respeita aos Ornamentos em Geral.

Parte 2 – No que Respeita aos Ornamentos Essenciais Escritos em Notas Pequenas.

- No que Respeita ao *Anschlag* (Dupla *Appoggiatura*).
- No que Respeita ao *Slide* [*Schleifer*].
- No que Respeita ao Mordente Invertido [*Schneller*].

Parte 3 – No que Respeita aos Ornamentos Essenciais Indicados por Nomenclatura Fixa.

- No que Respeita ao Trilo.
- No que Respeita ao Trilo sem Terminação.
- No que Respeita ao Trilo com Terminação.
- No que Respeita ao Trilo com Prefixo a partir de Nota Inferior.
- No que Respeita ao Trilo com Prefixo a partir de Nota Superior.
- No que Respeita à Última Parte do Trilo [*voraus geschickten*].
- No que Respeita ao Pequeno ou Meio Trilo [*Pralltriller*].
- No que Respeita aos Mordentes.
- No que Respeita à *Acciaccatura*.
- No que Respeita ao *Battement*.
- No que Respeita ao *Turn* [*Doppelchlag*].

Parte 4 – No que Respeita aos Ornamentos Compostos e algumas outras Variações.

- No que Respeita ao *Turn* Rápido.
- No que Respeita ao *Turn* Ascendente (com Prefixo).
- No que Respeita ao *Turn* Trilado [*prallende Doppelschlag*].
- No que Respeita ao *Bebung*.
- No que Respeita ao Harpejo [*Harpeggio*].
- No que Respeita à *Ribattuta*.

### Capítulo 5: Acerca da Ornamentação Extemporânea

Parte 1 – No que Respeita às *Fermatas* Ornamentadas.

- Tópicos Preliminares.

Parte 2 – No que Respeita às Cadências Ornamentadas.

Parte 3 – No que Respeita à Ornamentação Extemporânea ou Elaborações e Variações por Meio de que a Composição possa Ser Bonita.

## Capítulo 6: Acerca da Execução

- Parte 1 – No que Respeita à Execução no Geral e aos seus Gerais Requerimentos.
- Parte 2 – No que Respeita à Claridade de Execução.
- Parte 3 – No que Respeita à Expressão no Carácter Prevalente.
- Parte 4 – No que Respeita ao Apropriado Uso dos Ornamentos e em outros Meios que São Requeridos para uma Boa Execução, ou na qual Tome Parte nela até alguma Extensão.
- Parte 5 – No que Respeita à Necessidade para Pessoal e Genuíno Sentimento para Todas as Emoções e Paixões que podem ser Expressas na Música.

## Suplemento

- Prefacio.
- Parte 1 – No que Respeita aos Vários Termos que têm uma Relação Directa com a Execução no Clavicórdio.
- Parte 2 – No que Respeita a Vários Termos Comuns no uso Geral da Música.
- Parte 3 – No que Respeita às Mais Importantes Peças Instrumentais.
- Parte 4 – No que Respeita a Várias Danças e Outras Pequenas Composições.
- Parte 5 – No que Respeita ao Estilo, Maneira, Contraponto e Inversão.

A finalidade deste estudo é através de um dos mais importantes tratados de teclado da época e do Manuscrito Musical 321 da Biblioteca Nacional fazer um estudo comparativo entre a base teórica do tratado e a sua aplicabilidade pratica no manuscrito musical quanto à ornamentação. Esta comparabilidade mostra de certa forma, alguns pontos de divergência de tratamento entre o tratado e o manuscrito musical.

No caso da aplicação das regras de utilização de *appoggiaturas*, Türk descreve-as abrangentemente, havendo exemplos no Manuscrito Musical 321 em que, por a regra ser demasiado generalista, não é possível a sua utilização pelas mais diversas razões. No que respeita às limitações da colocação de *appoggiaturas* encontramos exemplos no Manuscrito Musical 321 em que as *appoggiaturas* são realmente utilizadas independentemente dessas limitações preconizadas por Türk. Outro aspecto interessante é que dentro do próprio manuscrito são identificados elementos discrepantes e duvidosos quanto à forma de descrever diversos tipos de ornamentos.

O estudo do Manuscrito Musical 321 comporta a análise, sob o ponto de vista teórico de Türk, da ornamentação, em concreto. Esta análise inclui o estudo das *appoggiaturas*, *Slide*, *Trilo*, *Acciacatura*, *Turn*, *Harpejo*, *Suspensão*. É elaborado também

um estudo crítico da escrita da ornamentação no manuscrito, passando também pelo estudo específico da articulação e simbologias de escrita musical.

Os exemplos musicais são todos pertencentes ao M.M. 321 da Biblioteca Nacional de Lisboa.

# **Capítulo 1**

***Appoggiaturas***

## 1.1 Noções

O nome *appoggiatura* tem várias traduções e termos para os diversos países e autores de música. Em alemão chama-se *Vorschlag*, em francês *ports de voix*, J. Mattheson no seu livro intitulado *Volkommenen Kapellmeister* chama de *accente* e Walther no livro *Lexicon* chama de *accent*, entre outros.

Türk, desde o início do capítulo que estuda as *appoggiaturas* do seu livro intitulado *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* de 1789 mostra bem claro que este assunto é de alguma complexidade, pois este requer um número elevado de regras e correspondentes limitações, contrariando quem ache este assunto, uma matéria de simples compreensão, fazendo alusão ao tratado de G. F. Wolf, *Unterricht im Klavierspielen*. Em relação às *appoggiaturas*, estabelece que estas são em maior parte “produto do gosto”, isto é, relaciona-as à sua diversidade existente, afirmando que obras musicais de diversos compositores, mesmo aqueles mais conceituados e de diversos estilos nacionais poderão ter respostas diferentes para uma mesma situação a analisar. É curioso relatar a seguinte frase:

*“Em situações particulares de análise, irei seguir o meu próprio gosto, porque acredito ser necessário, com o intuito de desviar das regras de compositores de alto mérito”.*<sup>8</sup>

Com esta frase, Türk pretende, sobre as tais regras gerais, estabelecer uma flexibilidade de análise de acordo com o gosto pessoal, mas deixa bem claro que é preciso primeiro o estudo bem aprofundado dessas regras gerais, sem as quais, teria lugar uma análise puramente aleatória e sem um fio condutor estrutural.

Vários teóricos definiram *appoggiatura* de diversas formas:

---

<sup>8</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Hagg, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 194.

Sulzer

*“Vorschlag é uma nota ouvida na melodia como um ornamento e aparecendo um tom acima ou abaixo da nota principal que a segue”.*<sup>9</sup>

Quantz

*“Appoggiaturas são normalmente retardantes das notas principais. Pois podem ser tomadas tanto a partir da nota inferior como superior, dependendo da posição da nota principal”.*<sup>10</sup>

Türk

*“Appoggiaturas são notas ornamentais coladas às notas que imediatamente lhe seguem, das quais recebem a sua duração”.*<sup>11</sup>

Marpurg

*“Accent consiste na retardação de uma nota pelo acrescento de uma nota precedente”.*<sup>12</sup>

Löhlein

*“Appoggiaturas são notas pequenas que são colocadas antes de notas ordinárias”.*<sup>13</sup>

## 1.2 Colocação de *Appoggiaturas*: Regras e Limitações

Türk estabelece a razão da utilização de appoggiaturas na música. Esta está relacionada com a continuidade, o charme, a vitalidade e o lirismo das composições, dando uma maior variedade harmónica ao elemento consonante. Afirma que estas aparecem numa altura em que a harmonia consonante se encontra mais presente nas composições, daí a sua importância para a diversidade harmónica.

Türk coloca duas questões pertinentes e essenciais:

---

<sup>9</sup> Idem, pag. 463.

<sup>10</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Quantz, Joachim Johann, *On playing the flute*, Tradução, Introdução e Notas por Edward R. Reilly, Schirmer Books, New York, 1966, pag. 92.

<sup>11</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Hagg, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 194.

<sup>12</sup> Idem, pag. 464.

<sup>13</sup> Idem, pag. 464.

- I. Onde pode uma *appoggiatura* ser colocada?
- II. Como pode o executante determinar o seu valor e a sua interpretação?

À **primeira questão** estabelece um conjunto de regras e de limitações. A sua descrição não é total na sua extensão, apenas anunciaremos as que tenham implicações na análise do Manuscrito Musical 321. Os compositores em geral têm um certo cuidado em escrever todas as *appoggiaturas* necessárias à composição, especialmente os compositores de música de teclado.

São várias as situações em que os executantes através da arte de composição, do conhecimento do baixo-contínuo e principalmente do seu culto gosto pessoal podem acrescentar *appoggiaturas* às obras musicais que não figuram nestas. Aqui afiguram-se apenas algumas das situações que Türk as divulga. Nos exemplos concretos aplicados ao M.M. 321 da Biblioteca Nacional encontramos casos, na sua maioria, em que já se verificam a escrita de *appoggiaturas* nessas situações e outros, em que existe a possibilidade de se acrescentar algumas, tendo em atenção, que se trata apenas de possibilidades do próprio autor da tese, tomando em consideração desde as indicações de Türk, passando pela contextualização musical, até à consideração pessoal<sup>14</sup>.

Em termos de **REGRAS** de colocação de *appoggiaturas* estas podem ser aplicadas:

1. antes de uma nota longa
2. aquando de terceiras descendentes
3. antes de notas repetidas
4. em intervalos de segunda descendente e ascendente
5. antes de um trilo cadencial
6. antes da última nota de uma cadência final

---

<sup>14</sup> Na análise do M.M. 321, iremos considerar para o estudo, tanto os locais na pauta musical em que estas características são visíveis e em que já existem lá as *appoggiaturas* escritas – “com inclusão de *appoggiaturas*” – como todos os outros em que *appoggiaturas* podem ser associadas ou acrescentadas – “sem inclusão de *appoggiaturas*”; confirma-se através da análise do Manuscrito Musical 321 que era prática assente por parte dos compositores de música de teclado, a escrita concreta de elementos musicais importantes à execução da peça musical.



7. numa meia-cadência

8. antes de *fermatas*

Quando ao **primeiro ponto** – antes de uma nota longa – deve ser precedida de várias notas curtas, que ocorre num tempo forte do compasso através de um intervalo consonante; a comparação de nota longa com nota curta é feita através de uma relação rítmica na distância de duas ou mais figuras consideradas por ordem descendente do seu valor, independentemente do valor a considerar como base.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A1.a-n)

**Figura A1.a-n**



**a-Pag. 1v.-c.8**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)] <sup>(15)</sup>

**b-Pag. 2-c.25**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]

**c-Pag. 3v.-cc.5,6**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

**d-Pag. 5v.-c.80**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]

**e-Pag. 6v.-cc.14,15**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]

**f-Pag. 19-cc.15,16**  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]

**g-Pag. 25v.,26-cc.19,20**  
[Anon.-*Toccata* (9.1)]

**h-Pag. 31v.-cc.14,15**  
[Anon.-*Rondo Andante* (11)]

---

<sup>15</sup> S. Carvalho representa o compositor da obra musical. *Toccata* representa o título da obra. (1.3) representa o número (nº.) da peça musical constante na primeira coluna no Quadro 1 da página 4.



**i**-Pag. 34v.-cc.17, 18  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**j**-Pag. 35v.-cc.62, 63  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**k**-Pag. 39-cc.134,135  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**l**-Pag. 39v.-cc.28,29  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**m**-Pag. 40-cc.38,39  
[Anon.-*Toccata* (14.2)]



**n**-Pag. 48v.-cc.3,4  
[J. Haydn.-Sonata (18.2)]

Exemplos encontrados no Manuscrito Musical 321 destas relações entre notas longas e curtas são por exemplo: fusa-semínima (Figura A1.a/l/m; Figura A2.r), semicolcheia-semínima (Figura A1.b/c/e/g/h/j; Figura A2.a/b/c/d/e/f/g/i/j/k/m/n/o/q/s/t/u/v) semicolcheia-mínima (Figura A1.d/i/k; Figura A2.h/l), colcheia-mínima (Figura A1.f/n), tercina de colcheia-semibreve (Figura A2.l).

À análise dos exemplos encontrados afigura-se que existe vários tipos de configuração melódica entre as notas curtas e a nota longa. As mais recorrentes são o movimento ascendente e descendente até à nota longa (Figura A1.b/c/d/e/h/k/n) e o movimento descendente único (Figura A1.f/g/i/j/m). É de notar que em ambos os casos no que respeita à parte do movimento descendente, este efectua-se de uma forma acentuada, e não pelo menos, inferior na sua extensão a um intervalo de 5<sup>a</sup>. Este movimento acentuado é apenas atenuado em alguns exemplos por uma pequena inflexão inferior (Figura A1.g/k) e superior (Figura A1.m) à nota de chegada. Dentro destes exemplos de movimento

descendente, uns utilizam o movimento de intervalos conjuntos (Figura A1.b/c/f/h/i/j/m) enquanto outros utilizam o elemento harpejo (Figura A1.d/e/k/n). Outros claramente como os exemplos da Figura A1.a/l enquadram-se numa estabilização melódica constante.

A colocação de uma *appoggiatura* entre notas curtas e uma longa atenua o desfasamento rítmico existente. Este desfasamento rítmico ocorre principalmente nos finais de estruturas musicais, como partes, frases e motivos. Por exemplo a não colocação de um ornamento como a *appoggiatura* nos exemplos da Figura A1.a/d/i levaria a uma suspensão brusca do movimento melódico criando uma descontinuidade. Esta descontinuidade advém claramente do tipo de instrumento a que se reporta a música. Neste caso, os instrumentos de teclado, especialmente o cravo, o órgão e o piano-forte, não têm mecanismos de alterar a composição sonora de uma nota longa como tem a voz humana, por exemplo através do 'messa di voce' ou decrescendo dinâmico, atenuando até certo ponto o vazio rítmico ondulatório da nota longa. O clavicórdio é um instrumento intermédio entres estes dois tipos, visto que nele é possível a criação de uma espécie de vibrato, através de uma movimentação lateral da nota no teclado.

Um aspecto a considerar num universo de 14 exemplos é que a nota da *appoggiatura* em 10 exemplos (Figura A1.c/e/f/g/h/i/j/k/m/n) é a mesma da nota anterior, em 3 exemplos (Figura A1.a/b/d) o intervalo entre as duas é de uma segunda e num exemplo, o da Figura A1.l, o intervalo é de terceira. A diferença entre estes três casos é que, no primeiro, o objectivo é retardar a chegada da resolução ou, sob outro ponto de vista, prolongar a nota melódica anterior para um novo contexto harmónico. No segundo exemplo existe apenas uma junção de salto melódico através de uma nota intermédia e, em relação ao terceiro, tem apenas uma função em contraponto das duas vozes.

Na maioria dos exemplos, a direcção da *appoggiatura* vai de encontro ao movimento melódico da última nota à nota principal, isto é, se a nota principal em relação à nota anterior da melodia desce, a *appoggiatura* a escolher é de tipo superior, se a nota principal em relação à nota anterior da melodia sobe, a *appoggiatura* a escolher é a de tipo inferior.

b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A2.a-v)

**Figura A2.a-v**



**a-Pag. 1v.-c.9**

(A-2º.Fá)

[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 2v.-c.28**

(A-Ult. Dó)

[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**c-Pag. 3v.-cc.13,14**

(Ult. Dó)

[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**d-Pag. 3v.-cc.22,23**

(A-2º.Sol)

[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**e-Pag. 4.-cc.51,52**

(A-Ult. Ré+Fá)

[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**f-Pag. 4v.-c.9**

(A-3º.Ré)

[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**g-Pag.4v.-cc.16, 17**

(A-Ult. Fá)

[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**h-Pag. 8-c.69**

(A-Mi)

[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**i-Pag. 8v.-c.6**

(A-Ult. Sol)

[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**j-Pag. 9v.-c.1**

(A-3º.Ré)

[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**k-Pag. 10-c.69**

(A-Ult. Ré)

[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**l-Pag. 21-c.82**

(A-2º.Sol)

[F. Tur.-*Toccata* (7)]





**m-Pag. 21v.-c.1**  
 (A-3º.Mi)  
 [Anon.-Toccata (8.1)]



**n-Pag. 21v.-c.9**  
 (A-2º.Si)  
 [Anon.-Toccata (8.1)]



**o-Pag. 21v.-c.16**  
 (A-2º.Ré)  
 [Anon.-Toccata (8.1)]



**p-Pag. 23v.-cc.2,3**  
 (A-2º.Sol)  
 [Anon.-Toccata (8.2)]



**q-Pag. 24v.-cc.15,16**  
 (A-2º.Dó)  
 [Anon.-Toccata (8.3)]



**r-Pag. 25-cc.37,38**  
 (A-Ult. Sol)  
 [Anon.-Toccata (8.3)]



**s-Pag. 26v./27-cc.52,53**  
 (A-Ult. Ré)  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**t-Pag. 29v.-c.12,13**  
 (A-Ult. Sol)  
 [Anon.- (10)]



**u-Pag. 30-cc.43,44**  
 (A-2º.Dó)  
 [Anon.- (10)]



**v-Pag. 37-cc.37,38**  
 (A-Ult. Lá)  
 [M. Vent.-Toccata (13.2)]

Nestes exemplos encontra-se situações das quais são possíveis a colocação de *appoggiatura*. A maior parte das situações (Figura A2.a/b/c/d/e/g/i/m/s) diz respeito a casos em que existe uma pausa de longa duração tentando-se atenuar essa situação com o

seu preenchimento. Dentro destes casos a mudança de textura musical e o seu enquadramento é bastante díspar e por vezes antagónico. Logo, esta colocação de *appoggiatura* tenta preencher de certa forma ou atenuar um vazio sonoro ou mesmo estabelecer pontos de ligação menos bruscos, tornando-os mais conectáveis. É exemplo disto a Figura A2.a em que a duração da pausa num compasso quaternário é de 3 tempos e em que o discurso musical diverge de uma forma tal (harpejos de tercinas em três oitavas) que sem o aparecimento de uma *appoggiatura* levaria a uma paragem brusca e a um grande vazio sonoro descontextualizando a continuidade musical. Outras situações, tem como justificação o aspecto ornamental necessário ao discurso musical (Figura A2.f/j/n). Este tipo de exemplos situam-se principalmente em andamentos rápidos logo a utilização de uma *appoggiatura* de carácter curto dá uma certa vivacidade e alegria à peça musical. Um aspecto importante é a criação de dissonância harmónica para salientar alguma diversidade e ênfase musical em determinada frase musical (Figura A2.g/i/k/l/m/n/p/s/u).

O **ponto dois** – aquando de terceiras descendentes – é apresentado nos exemplos da Figura A3 com inclusão de *appoggiaturas* e na Figura A4 sem inclusão de *appoggiaturas*.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A3.a-i)

**Figura A3.a-i**



**a-Pag. 1v.-c.4**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 5v.-c.80**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



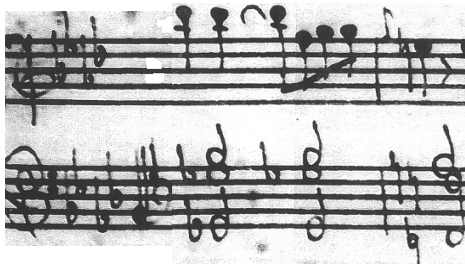
**c-Pag. 6v.-c.22**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**d-Pag. 12v.-c.5**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**e-Pag. 12v.-c.6**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**f**-Pag. 13v.-cc. 74,75  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**g**- Pag. 27v.-cc.19,20  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



**h**-Pag. 37v.-cc.25,26  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**i**-Pag. 48v.-cc.19,20  
[J. Haydn.-*Sonata* (18.2)]

Os exemplos apresentados reflectem uma tendência geral, em saltos interválicos de terceira, o preenchimento por graus conjuntos através de *appoggiaturas*. Apenas existem dois casos em que o movimento de terceiras preenchido por *appoggiaturas* é consecutivo (Figura A3.a/e). Estes movimentos de terceiras na melodia (no caso da Figura A3.e as mínimas representam uma economia de escrita das figuras rítmicas em semicolcheias) aparecem num patamar rítmico mais lento do que o do Baixo. Nos dois exemplos podemos constatar que o baixo move-se em semicolcheias, enquanto a melodia de terceiras em colcheia. Esta relação rítmica mais lenta da melodia em relação ao Baixo permite o acrescento de *appoggiaturas* de uma forma sonoramente nítida. Repara-se que os dois exemplos se iniciam em contratempo, o que lhes conferem um movimento direccionado descendente acentuado para a nota de repouso. Os outros exemplos (Figura A3.b/c/d/f/g/h/i) apenas preenchem um movimento de terceira. Aplicam-se em movimentos consonantes melódicos e anacrúsicos (Figura A3.c/d/h) como em partes fortes (Figura A3.f/g/h/i) e fracas (Figura A3.c) do tempo. Este preenchimento de *appoggiaturas* cria um efeito mais contínuo da melodia. Também observamos que por exemplo nos casos da Figura A3.c/g, o movimento ascendente é feito por um acorde em harpejo. Nestes dois casos o efeito da *appoggiatura* é criar ligeireza de movimento no sentido descendente em

contrapartida do ascendente, sem se deter logo na primeira nota descendente, que seria o caso, se não houvesse a colocação de *appoggiatura*.

b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A4.a-g)

**Figura A4.a-g**



**a**-Pag. 13v.-cc. 67,68  
(A-2º.Sol; 1º.Lá; 1º.Fá)  
[Gugl.-Toccata (4)]



**b**-Pag. 37v.-c.31  
(A-Lá; Fá; Ré)  
[M. Vent.-Toccata (14.1)]



**c**-Pag. 40v.-cc.5,6  
(A-Ré#)  
[Anon.-Toccata (15)]



**d**-Pag. 40v.-cc.14,15  
(A-Si; Sol)  
[Anon.-Toccata (15)]



**e**-Pag. 41v.-c.35  
(A-Si; Sol#)  
[Anon.-Toccata (15)]



**f**-Pag. 42-cc.63,64  
(A-2º.Mi; Dó#; 2º.Ré; Si)  
[Anon.-Toccata (15)]



**g**-Pag. 43v.-c.54  
(A-2º.Sol)  
[Anon.-Toccata (16)]

Os exemplos apresentados para a colocação de *appoggiaturas* num movimento descendente de terças são muito semelhantes aos apresentados anteriormente, desde movimentos descendentes de terças consecutivas iniciando-se em contratempo (Figura A4.d/e/f) até movimentos consonantes melódicos do tipo dinâmico (Forte-piano) (Figura A4.a/g). Não sugeri a inclusão de exemplos em que apresentassem movimentos de



terceiras descendentes num contexto puramente de harpejo consonante, pois tais exemplos enquadravam-se num movimento rítmico demasiado rápido para a sua inclusão ou percepção sonora.

No caso do **ponto três** – antes de uma nota repetida – são apresentados exemplos com inclusão de *appoggiaturas* na Figura A5 e sem inclusão de *appoggiaturas* na Figura A6.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A5.a-z/aa-ac)

**Figura A5.a-z/aa-ac**



**a-Pag. 1v.-c.4**  
[S. Carv.-Toccata (1.1)]



**b-Pag. 2v.-c.37**  
[S. Carv.-Toccata (1.1)]



**c-Pag. 6v.-c.1**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**d-Pag. 6v.-c.11**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**e-Pag. 6v.-c.12**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**f-Pag. 8v.-cc.2,3**  
[S. Carv.-Sonata (2.2)]



**g-Pag. 9v.-cc.16,17**  
[S. Carv.-Sonata (2.3)]



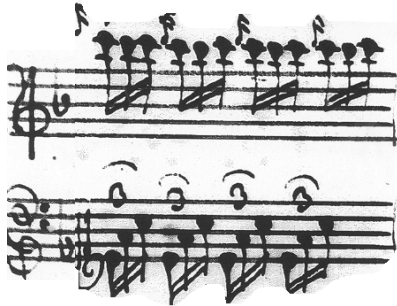
**h-Pag.** 10v.-c.22  
 [S. Carv.-Sonata (3)]



**i-Pag.** 15v.-c.21  
 [Anon.- (5)]



**j-Pag.** 16v.-c.10  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**k-Pag.** 18-c.92  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



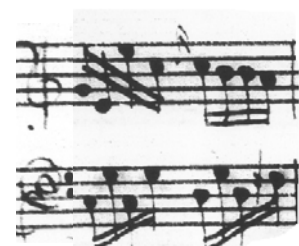
**l-Pag.** 23v.-c.10  
 [Anon.-Toccata (8.2)]



**m-Pag.** 23v.-cc.19,20  
 [Anon.-Toccata (8.2)]



**n-Pag.** 24v.-c.1  
 [Anon.-Toccata (8.3)]



**o-Pag.** 25-c.27  
 [Anon.-Toccata (8.3)]



**p-Pag.** 25v.-c.13  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**q-Pag.** 25v.-cc.18,19  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**r-Pag.** 26v.-c.41  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**s-Pag.** 28-cc.24,25  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**t-Pag.** 28-cc.28,29  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**u-Pag.** 29-cc.44,45  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**v-Pag.** 29v.-cc.11,12  
 [Anon.- (10)]



**x-Pag.** 32-c.58  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**y-Pag.** 32v.-c.1  
 [Anon.-*Toccata* (12)]



**w-Pag.** 34v.-c.1  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**z-Pag.** 44-c.98  
 [Anon.-*Toccata* (16)]



**aa-Pag.** 44v.-cc.1,2  
 [Anon.-*Toccata* (17)]



**ab-Pag.** 45v.-c.36  
 [J. Haydn-Sonata (18.1)]





**ac-Pag.** 49-cc.13,14  
 [J. Haydn-Sonata (18.2)]

Todos os exemplos da Figura A5 tomam parte nos tempos fortes (Figura A5.f/g/h/k/l/m/q/s/t/aa/ac), meio fortes (Figura A5.e/k/y/z/ab) e fracos (Figura A5.b/d/h/i/j/k/o/p/r/y/ac) da divisão do compasso. Também há exemplos nas partes fortes da subdivisão do compasso que elidem com qualquer divisão do compasso, nos tempos

meio fortes (Figura A5.c/n/w) da subdivisão do compasso e inesperadamente dois exemplos no tempo fraco da subdivisão do compasso (Figura A5.a/c).

Outras características contextuais existem no aparecimento de *appoggiaturas* em notas repetidas. Encontramos nos exemplos de características anacrúsicas não intensificadas<sup>16</sup> (Figura A5.a/c) e intensificadas<sup>17</sup> (Figura A5.u/v/ab), ornamentais

(Figura A5.b), de tipo cadencial <sup>6 5</sup><sub>4 3</sub> (Figura A5.l/m/s/t), de retardo «4 3» (Figura A5.e/g), de retardos sucessivos (Figura A5.i/o/ac), no início e fim de frase com a mesma nota (Figura A5.f) e em diversos tipos de figuras rítmicas compostas, como a mais recorrente  (Figura A5.d/f/g/h/m/p/r/x).

Muitos dos exemplos aparecem integrados em motivos com suas repetições, como nos exemplos da Figura A5.h/k/n. No exemplo da Figura A5.h é recorrente a repetição do motivo rítmico  com incidência da *appoggiatura* na colcheia.

#### b) Sem inclusão de *appoggiaturas*

Em relação à situação da colocação de *appoggiaturas* antes de notas repetidas, levanta-se um problema: será que esteticamente ou musicalmente se poderá considerar possível a colocação em todos os casos de notas repetidas? Türk não restringe em situação alguma, pois apenas anuncia uma regra geral sem limitações. Na minha opinião, esta regra abarca um conjunto tão elevado de número de casos, o que leva a questionar se todos são igualmente possíveis de serem considerados. Depois de analisar o Manuscrito Musical 321, em termos práticos, em relação à implementação desta regra, encontramos as seguintes situações sem qualquer impedimento de colocação de *appoggiaturas* (Figura A6.a-z/aa-av):

---

<sup>16</sup> Anacrusas Não Intensificadas são a constituição de apenas uma anacrusa em nota repetida.

<sup>17</sup> Anacrusas Intensificadas são a constituição igual ou mais do que duas anacrusas elididas em notas repetidas.



**Figura A6.a-z/aa-av**



**a-Pag. 2v.-c.37**  
 (A-3°.Lá)  
 [S. Carv.-Toccata (1.1)]



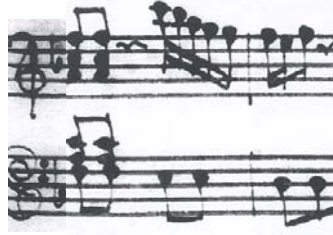
**b-Pag. 2v.-c.43**  
 (A-3°.Sol)  
 [S. Carv.-Toccata (1.1)]



**c-Pag. 3v.-c.11**  
 (A-2°.Si; 3°.Dó)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



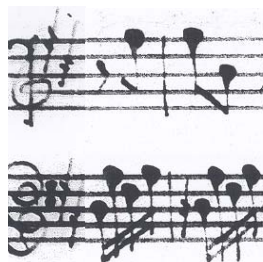
**d-Pag. 3v.-c.16**  
 (A-5°.Sol+Si)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



**e-Pag. 3v.-cc.30,31**  
 (A-4°.Fá)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



**f-Pag.6v.-c.11,12**  
 (A-3°.Si)  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**g-Pag.6v.-cc.13,14**  
 (A-2°.Fá)  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**h-Pag. 7-c.28**  
 (A-2°.Lá)  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**i-Pag. 7v.-cc.51,52,53,54,55**  
 (A-2°.Lá; 4°.Lá; 2°.Sol; 3°.Ré)  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**j-Pag. 8v.-c.2**  
 (A-4°.Lá)  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



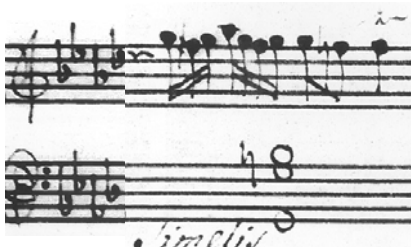
**k-Pag. 8v.-c.10**  
 (A-2°.Mi; 2°.Sol)  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**l-Pag. 8v.-c.13**  
 (A-2°.Fá)  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**m-Pag. 12v.-c.9**  
 (A-4°.Lá)  
 [Gugl.-Toccata (4)]



**n-Pag. 13-c.30**  
 (A-5°.Sol)  
 [Gugl.-Toccata (4)]



**o-Pag. 14v.-c.128**  
 (A-5°.Ré)  
 [Gugl.-Toccata (4)]



**p-Pag. 15v.-cc.9,10**  
 (A-2°.Mi+Sol)  
 [Anon.- (5)]



**q-Pag. 15v.-cc.15,16**  
 (A-2°.Mi; 2°.Si)  
 [Anon.- (5)]



**r-Pag. 15v.-cc.26,27**  
 (A-2°.Mi+Sol; 3°.Sol+Si; 2°.Si+Réb)  
 [Anon.- (5)]



**s-Pag. 17-c.40**  
 (A-3°.Mi+Sol+Dó)  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**t-Pag. 17v.-c.44**  
 (A-2°.Lá)  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**u-Pag.** 19-cc.3,4  
 (A-2°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (6.2)]



**v-Pag.** 19-cc.7,8  
 (A-2°.Dó; 2°.Si)  
 [Anon.-*Toccata* (6.2)]



**x-Pag.** 19v.-cc.1,2  
 (A-2°.Sol)  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



**y-Pag.** 19v.-c.19  
 (A-2°.Lá+Ré+Fá+Lá)  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



**w-Pag.** 19v.-cc.21,22  
 (A-4°.Ré)  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



**z-Pag.** 20v.-c.65  
 (A-2°.Lá; 2°. Sol)  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



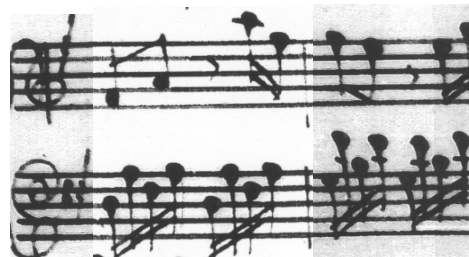
**aa-Pag.** 21v.-c.10  
 (A-2°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (8.1)]



**ab-Pag.** 23v.-cc.5,6  
 (A-4°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (8.2)]



**ac-Pag.** 25v.-cc.5,6  
 (A-4°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**ad-Pag.** 25v.-cc.15,16  
 (A-2°.Fá)  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]





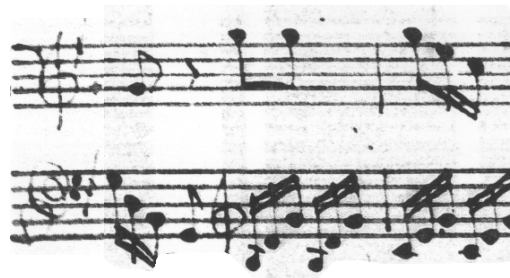
**ae**-Pag. 26v.-cc.51,52  
 (A-4°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**af**-Pag. 27v.-cc.7,8  
 (A-2°.Si+Ré; 2°.Lá+Dó; 3°.Sol+Si)  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**ag**-Pag. 28v.-cc.5,6  
 (A-3°.Mi)  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**ah**-Pag. 29-cc.36,37  
 (A-4°.Sol)  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**ai**-Pag. 29-cc.46,47  
 (A-2°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**aj**-Pag. 29v.-cc.19,20  
 (A-4°.Dó; 7°.Dó)  
 [Anon.- (10)]



**ak**-Pag. 29v,30.-cc.25,26  
 (A-3°.Sol)  
 [Anon.- (10)]



**al**-Pag. 31v.-c.10  
 (A-2°.Fá+Lá)  
 [Anon.-*Rondo* (11)]





**am**-Pag. 31v.-c.32  
 (A-2°.Ré+Fá)  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**an**-Pag. 34v.-cc.29.30  
 (A-4°.Dó)  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**ao**-Pag. 35-c.39  
 (A-3°.Lá+Dó+Fá)  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**ap**-Pag. 39v.-cc.3,4  
 (A-Sol+Si)  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**aq**-Pag. 39v.-cc.8,9  
 (A-4°.Fá+Ré)  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**ar**-Pag. 41-c.28  
 (A-2°.Sol+Si)  
 [Anon.-*Toccata* (15)]



**as**-Pag. 44v.-cc.14,15  
 (A-4°.Mi)  
 [Anon.-*Toccata* (16)]



**at**-Pag. 46v.-cc.2,3  
 (A-2°.Sol+Si+Ré)  
 [J. Haydn-Sonata (18.1)]



**au**-Pag. 48-cc.98,99  
 (A-3°.Ré)  
 [J. Haydn-Sonata (18.1)]



av-Pag. 49v.-cc.1,2  
(A-3º.Sol)  
[J. Haydn-Sonata (18.3)]

Existem um conjunto de possibilidades na colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas, estando associadas a determinados contextos musicais. Além dos contextos musicais já encontrados anteriormente, [como por exemplo: aonde existam já motivos em que a *appoggiatura* já se encontra escrita (Figura A6.a/e/i/ae); num movimento cadencial  $\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$  em que a colocação de *appoggiatura* se efectua na primeira parte harmónica da cadência (Figura A6.p/r/af/am/ap); numa situação anacrúsica não intensificada (Figura A6.g/h/i/ad) e intensificada (Figura A6.o/ae/ah/an/aq/at); numa parte melódica consonante (aonde se enquadre o movimento dinâmico Forte-piano) (Figura A6.b/g/h/i/m/o/aa/ab/ah/ak/ar); num retardo «4 3» (Figura A6.f/i/k/ac); num conjunto de retardos sucessivos (Figura A6.z); num movimento harmónico «6 5» (Figura A6.g/ae/ag); num contexto puramente ornamental (Figura A6.c/j/ac/aj/al/au) ] existem outros de realçar como o movimento harmónico «7 6» (Figura A6.l/ad/ai/av), numa articulação constante de duas notas (Figura A6.v), em sincopas (Figura A6.x/y/w), em notas de ligadura temporal (Figura A6.z/as) e na intensificação de notas repetidas (Figura A6.d/j/m/ab/ak).

No exemplo concreto da Figura A6.f a colocação sugerida é possível, mas pessoalmente não colocaria devido à proximidade de uma outra *appoggiatura* logo a seguir, tirando o seu efeito. Isto também acontece nos exemplos da Figura A6.n/u com a proximidade de um trilo.

Nos exemplos apresentados da Figura A6, a aplicação de *appoggiaturas* em notas repetidas faz-se nos mais diversos contextos musicais. A colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas efectua-se principalmente nos tempos fortes e meio fortes, havendo ou não subdivisão rítmica, nos tempos fracos havendo subdivisão rítmica.

Existem, no entanto, um número assinalável de situações consideradas, ora inapropriadas, ora duvidosas ou mesmo controversas. Na análise destes casos concretos

vários elementos tornam-se visíveis: a subdivisão rítmica do compasso, o grau de repetitividade, a possível dupla ornamentação tanto em escrita real como em notação minúscula, notas repetidas entre pausas, situações de ligaduras de prolongação, a questão da repetitividade das notas constituintes de acordes iguais, situações de rapidez rítmica, e nos limites frásicos ou de motivos musicais.

Em relação à subdivisão rítmica do compasso, o que pretendo questionar é se a escrita de *appoggiaturas* se pode fazer-se nas partes de divisão rítmica, ou seja, nas suas subdivisões, em que circunstâncias e em que situações é ou não aconselhável a aplicação de *appoggiaturas* em notas repetidas nos tempos fracos. No que respeita à colocação de *appoggiaturas* em notas repetidas nos tempos fracos, em alguns casos tal é possível, outros não. Nos casos possíveis, estes poderão ocorrer se, a *appoggiatura* a colocar no tempo fraco, for de forma a que a sua dinâmica intrínseca não retire o peso da contra-nota no tempo forte, isto é, que a relação dinâmica do compasso permaneça intacta, a não ser que o efeito pretendido seja o de dar ênfase ao tempo fraco. Na análise do M.M. 321 e tendo em conta o seu tipo de escrita não encontramos nenhum caso.

A relação dinâmica do compasso pode ser permanecida se o tipo de *appoggiatura* a escolher for por:

- a) uma *appoggiatura* ou invariável-curta ou uma *appoggiatura* de duração média, isto é, entre *appoggiatura* curta e meio longa,
- b) se a nota principal for de duração média a curta.

O que importa neste caso em termos de junção ou não destas duas características é a permanência da relação dinâmica do compasso. Esta explicação enquadra-se nos exemplos em que não exista nenhuma subdivisão rítmica e que a acentuação rítmica do compasso ou mesmo a harmónica seja fraca no tempo fraco e que não haja uma continuidade motívica, ou seja, esta ou é aplicada em motivos muito simples ou nos finais motívicos em que o tempo fraco é a última parte deste. Em termos de execução musical, a sua aplicação prática é de difícil tratamento, isto é, colocar em termos sonoros esta regra é necessário uma elevada destreza técnica ou mesmo em determinadas situações é mesmo impossível devido ao contexto harmónico e rítmico envolvente.

Existe um caso no Manuscrito Musical 321 em que a nota repetida situa-se num tempo fraco sem subdivisão rítmica, mas encontra-se dentro de um motivo. Neste caso a colocação de uma *appoggiatura* é contraproducente (Figura A7.a).

**Figura A7a**

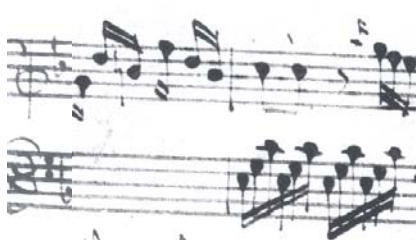


a-Pag. 40v.-c.1  
(A-2º.Dó)  
[Anon.-*Toccata* (15)]

A situação em relação a casos de subdivisão rítmica, relativamente ao enquadramento igual ao do anterior, deve ser pela mesma forma respeitada a dinâmica de acentuação rítmica do compasso. Relativamente a casos em que exista uma dupla ou tripla subdivisão rítmica é de rejeitar a aplicação de *appoggiaturas*, devido tanto à sobrecarga excessiva de *appoggiaturas* como à sua possível percepção auditiva eficaz. Exemplos destes, dois casos são os da Figura A8.a-p.

Os dois exemplos mais sintomáticos do desaconselhamento da aplicação de *appoggiatura* em notas repetidas nas partes fracas das subdivisões rítmicas são os da Figura A8.d/n. No primeiro caso, tendo como perspectiva dinâmica – Forte-piano – mesmo que excepcionalmente a dinâmica do compasso fosse respeitada, esta não surtiria num bom efeito sonoro, visto que a simplicidade de escrita é o elemento principal, pois a colocação de uma nota extra romperia tal característica. O segundo caso seria de difícil execução e contra a natureza do motivo.

**Figura A8.a-p**



a-Pag. 2-cc.19,20  
(A-2º.Dó)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



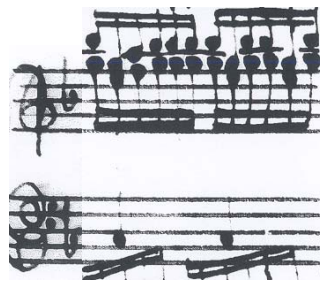
b-Pag. 2v.-c.37  
(A-2º.Si)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



c-Pag. 3-c.49  
(A-2º.Fá)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



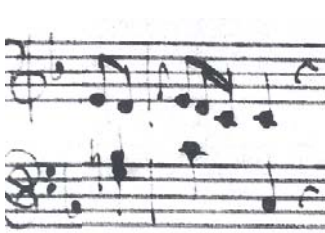
**d**-Pag. 3v.-c.1  
 (A-2°.Fá+Lá+Ré)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



**e**-Pag.3v.-c.16  
 (A-3°.4°.6°.8°.Sol+Si)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



**f**-Pag. 4v.-c.31  
 (A-2°.Dó)  
 [S. Carv.-Toccata (1.3)]



**g**-Pag. 5-c.46  
 (A-2°.Dó)  
 [S. Carv.-Toccata (1.3)]



**h**-Pag. 12v.-c.5  
 (A-2°.Fá+Ré)  
 [Gugl.-Toccata (4)]



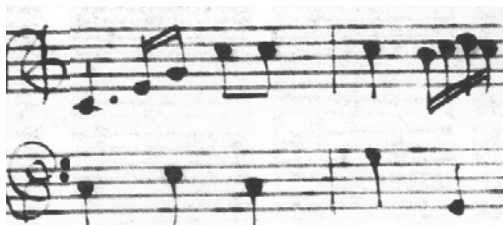
**i**-Pag. 12v.-c.9  
 (A-3°.Lá)  
 [Gugl.-Toccata (4)]



**j**-Pag. 15v.-c.4  
 (A-3°.Mi+Sol)  
 [Anon.- (5)]



**k**-Pag. 15v.-cc.15,16  
 (A-4°.Mi,2°.Lá)  
 [Anon.- (5)]



**l**-Pag. 23v.-c.1  
 (A-3°.Dó)  
 [Anon.-Toccata (8.2)]



**m**-Pag. 29-cc.36,37  
 (A-2°.Sol)  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**n**-Pag. 29v.-cc.5,6  
(A-2º.,4º.,6º.Lá+Dó)  
[Anon.- (10)]



**o**-Pag. 29v,30.-cc.25,26  
(A-2º.Sol)  
[Anon.- (10)]



**p**-Pag. 42v.-c.7  
(A-3º.Dó)  
[Anon.-*Toccata* (16)]

No que respeita a situações em que exista possível dupla ornamentação tanto em escrita real como em notação minúscula, especialmente duplicação de *appoggiaturas* e se forem seguidas uma à outra, na minha opinião é uma sobrecarga de ornamentação em tão pouco espaço de tempo que se pode tornar repetitivo ou mesmo maçador, retirando o efeito inicial pretendido na primeira ornamentação (Figura A9.a-b).

Em ambos os casos da Figura A9, a nota repetida aparece na parte forte do tempo, enquanto a mesma nota anterior situa-se num tempo fraco. Outro aspecto é que em ambos os casos a *appoggiatura* a colocar ficaria logo antes de uma outra *appoggiatura* já escrita, isto é, em duas notas principais seguidas apareceria por distintas razões duas *appoggiaturas* também seguidas.



**Figura A9.a-b**



**a**-Pag. 16v.-c.4  
(A-2º.Ré)  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]

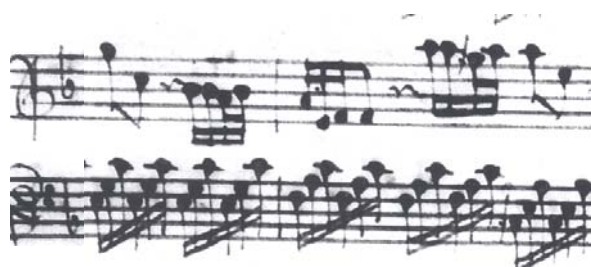


**b**-Pag. 26v.-c.43  
(A-2º.Dó)  
[Anon.-*Toccata* (9.1)]

Existem exemplos em que a primeira ornamentação é tanto superior como inferior em relação à nota principal, o que nestes casos, nenhuma solução é possível, embora nos casos em que exista uma ornamentação apenas superior ou apenas inferior, se possa, tendo em conta o contexto envolvente e/ou a própria proximidade das duas, utilizar uma *appoggiatura* oposta à primeira apresentada, para que exista alguma diversidade musical (Figura A10.a-e).

Por exemplo no caso da Figura A10.c, tomando como nota principal a nota Lá em semínima, temos um conjunto de outras notas, mas em semicolcheias, numa espécie de grupeto constituído pela nota inferior Sol# e pela nota superior Si. No presente exemplo, a aplicação de uma *appoggiatura* levaria a repetição de um mesmo efeito no mesmo momento melódico.

**Figura A10.a-e**



**a**-Pag. 2v.-cc.35,36  
(A-2º.Fá)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b**-Pag. 8v.-c.1  
(A-5º.Ré)  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**c**-Pag. 8v.-c.11  
 (A-4°.Lá)  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**d**-Pag. 25v.-c.2  
 (A-3°.6°.Mi)  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



**e**-Pag. 25v.-cc.5,6  
 (A-4°.Ré)  
 [Anon.-Toccata (9.1)]

Muitos dos casos em notas repetidas são separadas por pausas, formando pequenos motivos frásicos. A regra de colocação de notas repetidas na situação específica de posição entre pausas é contraproducente com a existência da limitação de colocação de *appoggiaturas* antes de pausas que serão estudadas posteriormente neste capítulo na página 58, logo, é negada a sua utilização (Figura A11.a-g).

No exemplo da Figura A11.b, aparece a nota Mi repetida depois de uma pausa por motivos de separação de ideias musicais. No exemplo da Figura A11.e temos um motivo de acompanhamento em que a nota inicial e final é igual a Dó. Logo esta regra de aplicação de *appoggiaturas* em notas repetidas não deve ter lugar em momentos divisórios de motivos musicais.

**Figura A11.a-g**



**a**-Pag. 3v.-c.2  
 (A-3°.Ré)  
 [S. Carv.-Toccata (1.2)]



**b**-Pag. 6v.-cc.10,11  
 (A-3°.Mi)  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]

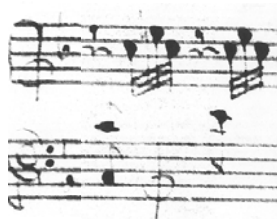


**c**-Pag. 12v.-c.1  
 (A-2°.Lá)  
 [Gugl.-Toccata (4)]





**d**-Pag. 13-cc.33,34  
 (A-3°.Fá)  
 [Gugl.-*Toccata* (4)]



**e**-Pag. 17-c.28  
 (A-3°.5°.7°.Dó)  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**f**-Pag. 25v.-c.16  
 (A-2°.4°.Mi)  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**g**-Pag. 30-c.31  
 (A-4°.Ré+Fá)  
 [Anon.- (10)]

Embora existam exemplos no Manuscrito Musical 321 em que tal sucede (Figura A12.a-b).

No caso do exemplo da Figura A12.b, a nota final do primeiro motivo é igual à nota inicial do segundo motivo, não inibindo da sua colocação mesmo na nota repetida que é separada por uma pausa.

**Figura A12.a-b**



**a**-Pag. 13v.-cc.56,57  
 [Anon.-*Toccata* (4)]



**b**-Pag. 13v.-c.78,79  
 [Anon.-*Toccata* (4)]

Nas situações de ligaduras, isto é, na nota ligada e não na que liga, tal é possível mas não aconselhável, devido à característica de continuidade sonora que uma ligadura implica (Figura A13.a).

No único exemplo da presente situação (Figura A13.a), a colocação de uma *appoggiatura* tanto inferior (Fá) como superior (Lá) na segunda nota Sol desviaria a atenção do movimento da segunda voz superior e posterior interesse harmónico na sétima que se formaria.

**Figura A13.a**



a-Pag. 13-c.36  
[Anon.-*Toccata* (4)]

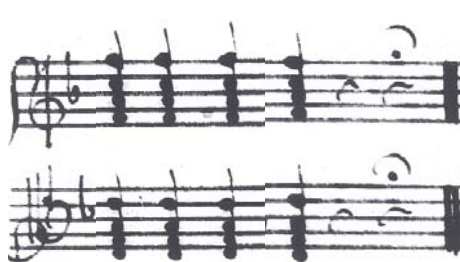
A questão da colocação de *appoggiaturas* em notas constituintes de acordes iguais, tal, não é de considerar, excepto se for e com alguma dúvida de aplicação, em situação de final de movimento (Figura A14a-d).

O exemplo da Figura A14.b é bastante completo para a explicação de ambos os casos, pois é constituído por quatro acordes iguais. No segundo e terceiro acorde de Fá Maior é negada a utilização de *appoggiaturas*, deixando ao critério do executante a sua aplicação no último acorde, tendo presente a existência de uma *fermata* nas pausas.

**Figura A14.a-d**



a-Pag. 4v.-c.1  
(B-2°.Fá+Lá+Dó)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



b-Pag. 6-cc.92,93  
(A-2°.3°.4°.Fá+Lá+Dó+Fá)  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



c-Pag. 17v.-c.47  
(B-2°.3°.Fá+Lá+Dó)  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**d**-Pag. 29v.-c.2  
(A-2°.Dó+Mi+Sol)  
[Anon.- (10)]

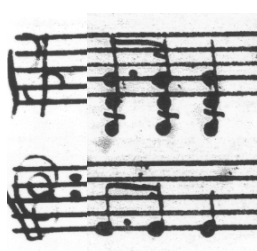
A rapidez rítmica de uma nota repetida é inimiga à execução de *appoggiaturas* longas, pois esta requer sempre um espaço musical que torne possível a sua execução (Figura A15.a-b).

A colocação de uma *appoggiatura* no segundo Sol do exemplo da Figura A15.b. é em certa medida uma forma anti-rítmica, pois diminuiria a rapidez da semicolcheia, retirando o carácter marechal existente.

#### **Figura A15.a-b**



**a**-Pag. 15v.-c.5  
(A-2°.Mi)  
[Anon.- (5)]



**b**-Pag. 41-c.27  
(A-2°.Si+Ré+Sol)  
[Anon.-*Toccata* (15)]

Por último, a repetitividade de notas iguais é, em ritmos acelerados, inimiga à colocação de *appoggiaturas* longas, só se estas forem de característica muito curta e leve (Figura A16a-e).

Em todos os exemplos da Figura A16 aconselho a não utilização de *appoggiaturas* em notas repetidas sucessivamente, embora a sua utilização em casos de repetição de notas em que exista um movimento demarcado para o tempo forte através de um anacrusa possa ser possível, como nos exemplos da Figura A16.c/d. Esta deve ser de tipo curta e num movimento direccional para a última nota repetida.

**Figura A16.a-e**



**a-Pag. 13-c.52**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**b-Pag. 15v.-c.11**  
[Anon.- (5)]



**c-Pag. 29v.-cc.11,12**  
[Anon.- (10)]



**d-Pag. 34v.-c.30**  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**e-Pag. 39v.-cc.8,9**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]

Todos os exemplos musicais para justificar as regras e suas limitações são exemplos enquadrados em melodias de vozes superiores ou intermédias (quase nulas). Pois não encontramos nenhuma alusão a exemplos sobre vozes inferiores ou fazendo parte do Baixo.

No **ponto quatro**, a colocação de *appoggiaturas* em intervalos de segunda descendentes e ascendentes, Türk não é bem explícito na anunciação da regra. Será que a posição das segundas é considerada antes ou depois da nota principal (?).

Nos dois exemplos dados pelo próprio, encontra-se no primeiro, tanto um intervalo de segunda ora antes ora depois da nota principal, enquanto que no segundo exemplo o intervalo de segunda apenas aparece depois da nota principal. Outro elemento do primeiro caso é a questão da ascensão ou queda do intervalo, pois no primeiro exemplo, nas duas notas com intervalo de segunda, uma é ascendente e outra é descendente, no segundo exemplo todo o conjunto de notas são descendentes. Em termos conclusivos o elemento de ascensão ou queda dos intervalos não influi na análise. Quanto ao elemento da quantidade do intervalo, concluirei através de uma análise da junção dos dois exemplos e tomando como exemplos totalmente correctos, os dados pelo próprio Türk, que a questão da

localização do intervalo de segunda em relação à nota principal, será depois desta e não antes ou ambos os casos. Para os exemplos da Figura A16 considerarei apenas aqueles que o intervalo de segunda, independentemente da sua ascensão ou queda, se situar depois da nota principal:

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A17.a-c)

**Figura A17.a-c**

The figure contains three pairs of musical staves, each pair representing a different example. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Example 'a' shows a descending melodic line with an appoggiatura. Example 'b' shows a more complex melodic figure with multiple appoggiaturas. Example 'c' shows a similar pattern to 'b' but with different rhythmic values. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes marked with 'x' or 'y' to indicate specific intervals or ornaments.

**a-Pag. 1v.-c.8**  
[S. Carv-Toccata (1.1)]

**b-Pag. 2-c.22**  
[S. Carv-Toccata (1.1)]

**c-Pag.-16v.-c.10**  
[Anon.-Toccata (6.1)]

No exemplo da Figura A17.a, embora o movimento seja tanto descendente com ascendente, este é feito por graus conjuntos e aplicado numa parte forte do tempo.

b) Sem inclusão de *appoggiaturas*;

Neste caso serão apresentados apenas alguns exemplos, devido ao elevado número de situações possíveis e à sua relativa frequência de possibilidades (Figura A18.a-b).

A colocação de uma *appoggiatura* superior na nota principal Dó no exemplo da Figura A18.b realça o tipo de movimento melódico existente – salto superior com descida por graus conjuntos.

**Figura A18.a-b**

The figure contains two pairs of musical staves, each pair representing a different example. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Example 'a' shows a melodic line with an appoggiatura. Example 'b' shows a similar pattern to 'a' but with different rhythmic values. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes marked with 'x' or 'y' to indicate specific intervals or ornaments.

**a-Pag. 3v.-c.10**  
[S. Carv-Toccata (1.2)]

**b-Pag. 3v.-c.28**  
[S. Carv-Toccata (1.2)]

No **ponto cinco** – antes de um trilo cadencial – tendo em conta o que é explicado no capítulo dois na página 105 sobre este assunto, existem duas hipóteses de execução para os dois exemplos da Figura A19:

– ou consideramos a *appoggiatura* como de tipo curto e neste caso a *appoggiatura* toma apenas a informação de começo do trilo na nota superior, o que é pratica geral nesta época, podendo ser considerada supérflua,

– ou tomamos como *appoggiatura* longa, executando o real valor da *appoggiatura*, deixando para a nota principal a execução do trilo.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A19.a-b)

**Figura A19.a-b**



**a1**-Pag. 42v.-c.2  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**a2**-Pag. 44-c.98  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**b**-Pag. 2-c.25  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]

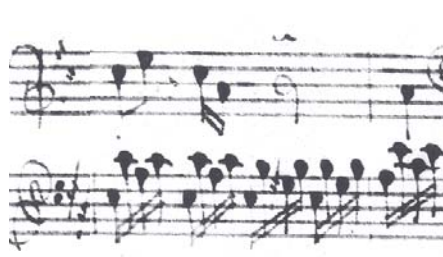
Por exemplo, no caso da Figura A19.a poderemos observar que no primeiro trecho musical a nota Sol é considerada como uma *appoggiatura* de tipo longa. Tendo como paralelismo motivico o segundo trecho musical teremos que considerar uma *appoggiatura* longa com trilo na nota principal e não uma mera informação suplementar de que o trilo deva começar na nota superior.

b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A20.a-f)

**Figura A20.a-f**



**a**-Pag. 3v.-c.28  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b**-Pag. 7-c.26  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**c**-Pag. 8v.-c.15  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



d-Pag. 22-c.22  
[Anon.-*Toccata* (8.1)]



e-Pag. 33-c.49  
[Anon.-*Toccata* (12)]



f-Pag. 36v.-c.24  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]

Nos exemplos da Figura A20, aparecem todos os casos no manuscrito em que será possível a colocação de uma *appoggiatura* antes de um trilo que se enquadra numa cadência, embora os compositores não o escrevam. Esta possibilidade fica ao critério do próprio executante, se o achar necessário. O exemplo da Figura A20.e é um dos que mais possibilidades tem para a colocação de uma *appoggiatura* antes do trilo, devido ao movimento cadencial  $\overset{6}{4} \overset{5}{3}$ , deslocando o trilo para a segunda metade da semibreve.

Relativamente ao **ponto seis** – antes da última nota de uma cadência final – é bastante comum a sua utilização em qualquer composição musical desta época.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A21.a-i)



**Figura A21.a-i**



**a**-Pag. 19-cc.15,16  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]



**b**-Pag. 24-cc.23,24  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**c**-Pag. 27v.-cc.20,21  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



**d**-Pag. 31v.-cc.14,15  
[Anon.-*Rondo* (11)]



**e**-Pag. 36v.-cc.12,13  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]



**f**-Pag. 38-cc.66,67  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**g**-Pag. 39-cc.134,135  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**h**-Pag. 39v.-cc.28,29  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]





i-Pag.49-cc.22,23

[J. Haydn.-*Toccata* (18.2)]

Existem vários tipos de cadências resultantes da colocação de *appoggiaturas*:

- a) Figura A21.a/d/e encontramos cadências de  $V^{6\ 5}_{4\ 3} - I$ .
- b) Figura A21.b/c, a cadência encontrada foi de  $V^7 - I$ .
- c) Figura A21.h, a cadência perfeita de  $V^5 - I$ .
- d) Figura A21.i, a cadência em retardo de  $V^{4\ 3} - I$ .
- e) Figura A21.f/g, um ponto de órgão.

Nos exemplos da Figura A21.a/d/e/f/g/h/i observamos que nas cadências o grau melódico utilizado é a nota fundamental e não num dos outros graus (3º. ou 5º.).

As *appoggiaturas* são colocadas no momento cadencial de resolução para o primeiro grau ora por nota superior ora por nota inferior, preferencialmente de acordo com o movimento melódico.

- b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A22.a-z/aa-ag)

#### Figura A22.a-z/aa-ag



a-Pag. 1v.-cc.9,10

[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



b-Pag. 3v.-cc.22,23

[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



c-Pag. 4-cc.55,56

[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



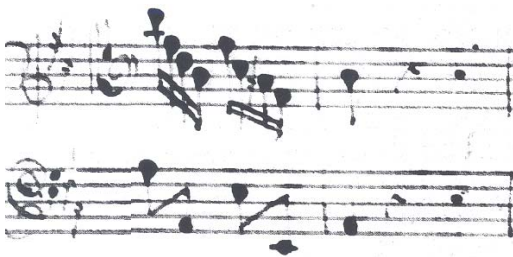
**d-Pag. 4v.-c.4**  
 [S. Carv.-Toccata (1.3)]



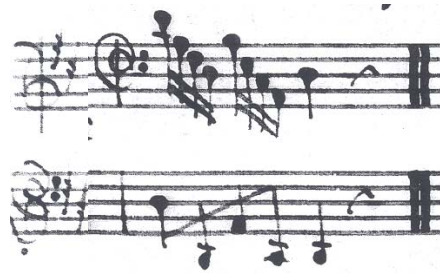
**e-Pag. 4v.-cc.16,17**  
 [S. Carv.-Toccata (1.3)]



**f-Pag. 5-cc. 56,57**  
 [S. Carv.-Toccata (1.3)]



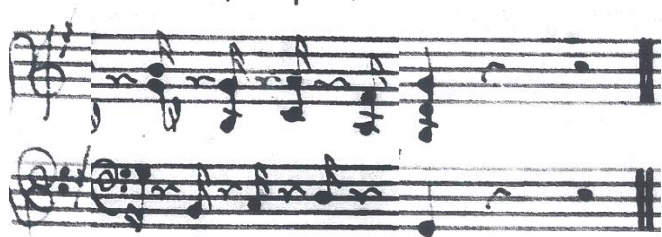
**g-Pag. 7-cc.31,32**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**h-Pag. 8-c.72**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**i-Pag. 8v.-c.6**  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**j-Pag. 9-cc.32,33**  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**k-Pag. 9v.-cc.34,35**  
 [S. Carv.-Sonata (2.3)]



**l-Pag. 10-cc.74,75**  
 [S. Carv.-Sonata (2.3)]



**m-Pag. 10v.-cc.12,13**  
 [S. Carv.-Sonata (3)]



**n-Pag.** 15v.-cc.27,28  
 [Anon.-*Toccata* (5)]



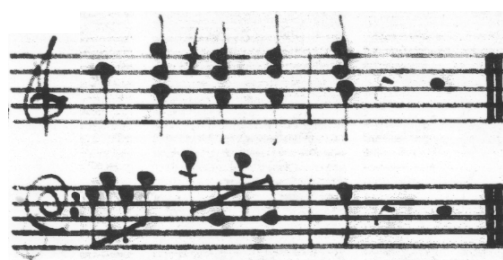
**o-Pag.** 17-c.40  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**p-Pag.** 21-cc.81,82  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



**q-Pag.** 21v.-c.7  
 [Anon.-*Toccata* (8.1)]



**r-Pag.** 22-cc.32,33  
 [Anon.-*Toccata* (8.1)]



**s-Pag.** 23-cc.68,69  
 [Anon.-*Toccata* (8.1)]



**t-Pag.** 24-cc.27,28  
 [Anon.-*Toccata* (8.2)]



**u-Pag.** 24v.-cc.15,16  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**v-Pag.** 25-cc.27,28  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**x-Pag.** 28-cc.41,42  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**y-Pag.** 28v.-cc.17,18  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**w-Pag.** 28v.-cc.29,30  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**z-Pag.** 31v.-cc.22,23  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**aa-Pag.** 31v.-cc.36,37  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**ab-Pag.** 39v.-cc.15,16  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**ac-Pag.** 40-cc.47,48  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**ad-Pag.** 44v.-c.13  
 [Anon.-*Toccata* (16)]



**ae-Pag.** 45-c.26  
 [Anon.-*Toccata* (17)]



**af-Pag.** 49v.-cc.7,8  
 [J. Haydn-Sonata (18.3)]



**ag-Pag.** 50-cc.55,56  
 [J. Haydn-Sonata (18.3)]

A maior parte dos exemplos encontrados respeitam a cadências de  $V \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix} - I$  (Figura A22.a/b/c/m/n/q/w/ab/ac/ad/ae/ag).

Os restantes aplicam-se a cadências de:

a)  $V^7 - I$  (Figura A22.t/x)

b)  $V \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix} - I$  (Figura A22.d)

c) V<sup>5</sup> – I (Figura A22.j/k/l/r/s).

d) Perfeitas por movimentos de graus conjuntos (Figura A22.e/f/u)

Dentro dos momentos cadenciais descritos atrás repare-se que alguns são executados por acordes (Figura A22.j/k/l/r/s). Nestes casos não encontro nenhuma objecção à sua aplicação.

No ponto sete – numa meia cadência – também é passível da colocação de *appoggiatura* no momento cadencial suspensivo.

a) Com inclusão de *appoggiaturas* (Figura A23.a-b)

**Figura A23.a-b**



**a**-Pag. 3v.-cc.5,6  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b**-Pag. 42v.-c.6  
[Anon.-*Toccata* (16)]

Nos dois exemplos da Figura A23.a/b, o primeiro tem um movimento cadencial por meio cromático do baixo para o grau harmónico V, enquanto o segundo faz o seu movimento cadencial através de acção descendente do baixo por graus conjuntos até ao grau harmónico V. No segundo exemplo, essa acção descendente faz-se por acordes de sexta com um momento suspensivo V<sup>6 5</sup> 4 3.

b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A24.a-k)



**Figura A24.a-k**



**a-Pag. 3v.-cc.13,14**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b-Pag. 9v.-c.17**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**c-Pag. 13-c.29**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**d-Pag. 16v.-c.18**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**e-Pag. 18-cc.105,106**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**f-Pag. 19-c.8**  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]



**g-Pag. 27v.-c.4**  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



**h-Pag. 27v.-cc.7,8**  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



i-Pag. 31v.-c.4  
[Anon.-*Rondo* (11)]



j-Pag. 37v.-cc.23,24  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



k-Pag. 42-c.57  
[Anon.-*Toccata* (15)]

No conjunto de exemplos da Figura A24, deparamos com vários tipos de movimento cadencial para o momento de suspensão harmónica:

- a) por movimento cromático ascendente do baixo (Figura A24.a/b/d/e/h),
- b) por movimento diatónico descendente do baixo e acorde de sexta aumentada (Figura A24.c/j),
- c) por nota em ponto de órgão (Figura A24.k),
- d) por movimento harmónico I – V (Figura A24.f).

No exemplo da figura A24.a, a permanência no grau V é feita através de uma deslocação descendente por harpejo ao longo de três oitavas, finalizada por um intervalo de terceira, o que proporciona o preenchimento melódico através de uma *appoggiatura* (Ré).

No que respeita ao **oitavo ponto** – antes de *fermatas* – a explicação “*antes de fermata*” não é bem precisa, pois Türk dá exemplos em que a *appoggiatura* é colocada no momento da *fermata* e não antes desta. A *appoggiatura* mais apropriado é claramente de tipo longa.

- a) Com inclusão de *appoggiaturas*;

**Figura A.25-a**



**a-Pag. 36v.-c.13**  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]

b) Sem inclusão de *appoggiaturas* (Figura A26.a-g)

**Figura A26.a-g**



**a-Pag. 15-c.137**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**b-Pag. 20v.-c.47**  
[Anon.-*Toccata* (7)]



**c-Pag. 29-c.50**  
[Anon.-*Toccata* (9.3)]



**d-Pag. 39v.-c.16**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**e-Pag. 42-c.57**  
[Anon.-*Toccata* (15)]



**f-Pag. 44-cc.77,78**  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**g-Pag. 47v.-c.85**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



As possibilidades da colocação de *appoggiatura* antes de *fermata* acontece principalmente em situações de harpejos ora descendentes (Figura A26.a/g) ora ascendentes (Figura A26.f).

Contudo, Türk alerta também para o uso excessivo de *appoggiaturas* que alguns intérpretes teimam em executar. Por isso, descreve um conjunto de situações em que tal é desapropriado e contraproducente – **LIMITAÇÕES**. Entre as limitações da colocação de *appoggiaturas* descritas estão os seguintes locais:

1. dupla *appoggiatura*
2. execução em inícios de composições musicais, frases
3. execução depois de uma pausa
4. antes de situações ásperas.

No **primeiro ponto** – dupla *appoggiatura* – isto é, quando já existe uma *appoggiatura* escrita em notação musical na sua extensão é inapropriado executar uma outra por cima desta mesma em movimento ascendente, independentemente da primeira. Não encontramos nenhuma situação escrita, mas é de realçar para que ao espírito improvisatório do executante, em tal situação não ocorra.

No **ponto dois** – a execução destas no início de uma composição musical ou ideias musicais independentes ou mesmo membros de frases – (Figura B1.a-l), durante a análise do Manuscrito Musical 321, curiosamente, encontrei um número assinalável de situações, a que esta limitação, Türk faz alusão. Presumo que esta limitação não é de todo aplicável em todas as situações, mas a apenas algumas. Türk não fala nada sobre se existem e em que medida são aplicáveis, fazendo só alusão a que a sua utilização não é aconselhável. Da análise dos exemplos dados pelo próprio autor, encontramos situações em que aparecem valores rítmicos relativamente longos, embora em movimentos rápidos, antes de pausas e antes de uma ligadura de prolongação antecedido por um salto de sexta. Também as *appoggiaturas* utilizadas são de tipo variável-longa. Dos exemplos encontrados no

Manuscrito Musical 321 as *appoggiaturas* são sobre valores curtos e antes de pausas, contradizendo no que diz respeito às pausas os exemplos dados por Türk.

**Figura B1.a-I**



**a-Pag. 2-cc.20,21,22**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 8v.-cc.1,2,3**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**c-Pag. 9v.-cc.3,4,5**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**d-Pag. 10v.-c.18**  
[S. Carv.-*Sonata* (3)]



**e-Pag. 10v.-c.22**  
[S. Carv.-*Sonata* (3)]



**f-Pag. 13-c.46**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



g-Pag. 17v.-c.55  
[Anon.-Toccata (6.1)]



h-Pag. 18-c.92  
[Anon.-Toccata (6.1)]



i-Pag. 25v.-c.18  
[Anon.-Toccata (9.1)]



j-Pag. 28v.-c.0  
[Anon.-Toccata (9.3)]




k-Pag. 34v.-c.19  
[M. Vent.-Toccata (13.1)]



l-Pag. 42v.-c.7  
[Anon.-Toccata (16)]

Por exemplo no caso da Figura B1.b, o início da composição começa com uma *appoggiatura*, com o segundo membro da frase também a ser iniciado com outra *appoggiatura*. Se observarmos, encontramos um início de composição em dissonância com o baixo num intervalo de nona.

Relativamente à **terceira limitação** dada por Türk – a execução de uma *appoggiatura* depois de uma pausa (Figura B2.a-m) – é também posta em causa pelo número elevado de casos encontrados neste manuscrito. Os casos encontrados são principalmente de divisões motívicas em que a pausa é o elemento preponderante para a sua separação, algo que encontramos num número considerável.

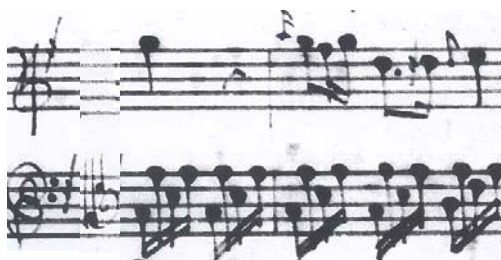
A predominância da aplicação da *appoggiatura* faz-se no início da figura rítmica  (Figura B2.a/b/c/d/e/f/g/h).

Por exemplo, na Figura B2.e, a mudança de motivo está presente no segundo compasso, no qual é antecedido por uma pausa de semínima.

**Figura B2.a-m**



**a-Pag. 2-c.20**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



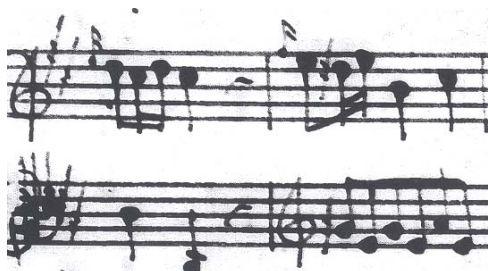
**b-Pag. 8v.-c.5**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**c-Pag. 8v.-cc.13,14**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**d-Pag. 9v.-cc.3,4**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**e-Pag. 9v.-cc.17,18**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**f-Pag. 10v.-cc.17,18**  
[S. Carv.-*Sonata* (3)]



g-Pag. 10v.-cc.21,22  
 [S. Carv.-Sonata (3)]



h-Pag. 11-cc.58,59  
 [S. Carv.-Sonata (3)]



i-Pag. 13-cc.46,47  
 [Gugl.-Toccata (4)]



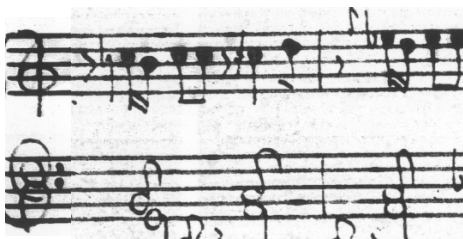
j-Pag. 17v.-cc.62,63  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



k-Pag. 34v.-c.19  
 [M. Vent.-Toccata (13.1)]



l-Pag. 40v.-c.4  
 [Anon.-Toccata (15)]



m-Pag. 42v.-cc.8,9  
 [Anon.-Toccata (16)]

No **ponto quatro** – antes de situações ásperas – (Figura B3.a-b) englobam tipos harmônicos de uma dissonância elevada.



**Figura B3.a-b.**



**a-Pag. 18-c.76**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**b-Pag. 48v.-c.31**  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]

Nos casos da Figura B3 apresentados do Manuscrito Musical 321, representam locais em que se poderia por como hipótese a colocação de *appoggiaturas* pela regra de notas repetidas no exemplo da Figura B3.a e pela regra da existência de *fermatas* no exemplo Figura B3.b, mas tal é possivelmente anulável pela imposição de serem locais onde existe um tipo de harmonia áspera.

Relativamente ao **ponto cinco** – no seguimento da resolução de um trilo através de uma nota superior – (Figura B4.a-b) também é clara a sua aplicação, tanto pela rapidez do trilo e logo a aplicação possível de uma *appoggiatura* longa, o que criaria um discurso musical antagónico.

**Figura B4.a-b**



**a-Pag. 4-c.49, 55**  
[S. Crav.-*Toccata* (1.2)]

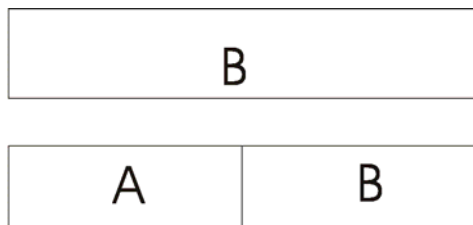


**b-Pag. 22-cc.22,23**  
[Anon.-*Toccata* (8.1)]

Nos dois exemplos da Figura B4.a/b, não é aconselhável a colocação de uma *appoggiatura* depois da resolução de um trilo: (a) na nota Ré; (b) na nota Sol.

Em relação à **segunda questão** – **como pode o executante determinar o seu valor e a sua interpretação (?)** – apresentada na página 15, Türk começa por dizer, o quanto contraditória era, a questão do valor da *appoggiatura*, nas respostas dos diversos professores da época que contactara. No que se relaciona com o enquadramento da *appoggiatura* no espaço rítmico, faz prevalecer inequivocamente a ideia que a *appoggiatura* toma parte do valor da nota principal, isto é, por exemplo, comparativamente em termos espaciais, divide um espaço (B) de 2 cm em dois (A+B) de 1 cm, em que a nova nota, a *appoggiatura*, se situa-se no início (A) (Figura C1), em contrapartida da ideia da não existência da divisão de um espaço temporal, mas a soma pura e simplesmente de valores equivalentes, o que levaria ao impossível aumento de valor desse compasso (Figura C2).

**Figura C1**



**Figura C2**



Türk classifica as *appoggiaturas* de duas formas:

- a) longas e variáveis
- b) curtas e invariáveis.

As *appoggiaturas* longas e variáveis recebem um valor longo ou curto de acordo com o valor da nota principal ser respectivamente longo ou curto, encontram-se normalmente numa dissonância com o baixo e numa parte forte do compasso, sendo que esta é mais utilizada antes de notas longas<sup>18</sup>. As *appoggiaturas* invariáveis têm sempre um

---

<sup>18</sup> Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 199

valor de dimensão reduzida seja seguida de uma nota longa ou curta e situam-se em partes fracas do compasso ou subdivisões rítmicas<sup>19</sup>.

Este tipo de classificação leva a alguma confusão prática a quando do estudo de casos concretos, pois a barreira entre as *appoggiaturas* longas-variáveis e as curtas-invariáveis é de difícil análise se não tivermos em conta elementos como o andamento, a harmonia e o tipo de escrita congruente ou não congruente das *appoggiaturas* por parte do compositor ou copista presente nesses exemplos. Com isto, quero dizer que a relação entre a figura rítmica tanto da nota principal como da *appoggiatura* terá um contexto diferente sendo apresentada num andamento lento ou num andamento rápido ou que por exemplo se não se tiver o mínimo de precisão nas figuras rítmicas a escolher para associar à nota principal, a análise e classificação desta pode ser deturpada, podendo dar-se o caso de um ponto de convergência em que não se consegue distinguir se uma dada *appoggiatura* é ou não é variável-longa ou invariável-curta. Aqui reside a identificação, por exemplo, se num caso de andamento rápido em que a *appoggiatura* é de valor rítmico de fusa por contrapartida da nota principal de semicolcheia terá ou não uma classificação ou mesmo ao nível da sua execução mais próxima da *appoggiatura* variável-longa ou da invariável-curta. Devido à rapidez de execução e à imprecisão de escrita pode ser impossível auditivamente e mesmo teoricamente distingui-las, pois chega-se a uma situação limite das duas classificações.

Critico aqui a existência de exemplos de transcrições modernas de manuscritos musicais desta época, em que, situações de classificação clara do tipo de *appoggiaturas*, mas só por que estes exemplos se encontram em andamentos rápidos, transformam por exemplo *appoggiaturas* longas em curtas e em andamentos lentos no vice-versa. Na minha opinião deve-se preservar o conteúdo da escrita das *appoggiaturas* conforme se encontra no manuscrito, para que não se cometam erros de escrita suplementares ao que por vezes são escritos pelos próprios compositores e copistas. Desta forma não se leva a uma dupla incongruência de escrita musical.

---

<sup>19</sup> Idem, 199



### 1.3 *Appoggiatura* Variável-Longa

Tendo em consideração os casos limítrofes, Türk aborda a questão das *appoggiaturas* variáveis-longas através de regras que em certos casos são importantes para resolver algumas indefinições menores. As três regras são:

1. a *appoggiatura* recebe metade do valor da nota seguinte (principal), quando essa nota pode ser dividida em duas meias partes. Aqui figuram apenas alguns exemplos do Manuscrito Musical 321 (Figura D1.a-c).

**Figura D1.a-c**



**a-Pag. 5v.-c.80**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**b-Pag. 12v.-c.4**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**c-Pag. 6v.-c.15**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]

Por exemplo no caso da Figura D1.a, a *appoggiatura* em semínima da nota Fá recebe o valor de uma semínima, enquanto a nota principal em mínima da nota Mi recebe apenas o valor de uma semínima.

2. antes de notas com ponto de aumentação, a *appoggiatura* recebe dois terços do valor completo da nota principal, enquanto que a nota principal fica apenas com um terço. Mas isto é uma regra geral com duas exceções: uma ao ponto de a *appoggiatura* ainda que recebendo dois terços do seu valor, leva a que a nota principal seja encurtada para que a distancia relativa das duas notas seja mantida<sup>20</sup>; outra em que o valor da *appoggiatura* é encurtado para um terço, deixando o restante valor para a nota principal, sendo utilizada em exemplos em que já existe uma escrita musical normal para este tipo de relação (Figura D2.a-e).

---

<sup>20</sup> No caso de uma escrita real de semínima com ponto e colcheia, a colocação de uma *appoggiatura* na nota principal (semínima com ponto) transformaria esta figura em semínima (*appoggiatura*) ligada com colcheia com ponto (nota principal) deixando a última figura rítmica em semicolcheia.

**Figura D2.a-e**



**a-Pag. 7v.-c.39**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]

**b-Pag. 24v.-c.9**  
[Anon.-Toccata (8.3)]

**c-Pag. 29-c.44**  
[Anon.-Toccata (9.3)]

**d-Pag. 37v.-c.26**  
[M. Vent.-Toccata (14.1)]

**e-Pag. 44v.-c.2**  
[Anon.-Toccata (17)]

Por exemplo, considerando o caso da Figura D2.a, se entendermos a situação como passível de utilização da regra geral, então o valor da *appoggiatura* (nota Ré) seria de uma semicolcheia, remetendo a nota principal – Dó – para uma fusa. Se considerarmos a primeira exceção, embora a *appoggiatura* (nota Ré) tomasse o valor de uma semicolcheia, a nota principal Dó seria por exemplo uma semifusa com ponto para manter a relação de distância como na figura original. No caso da segunda exceção, a *appoggiatura* (nota Ré) tomaria o valor de fusa e a nota principal – Dó – seria uma semicolcheia.

Em todos os exemplos divulgados da Figura D2 do M.M. 321 da BN aplica-se a regra geral.

É de notar que em relação ao exemplo da Figura D2.a existe uma outra passagem musical que apresenta de uma maneira completamente diferente uma mesma ideia musical (Figura D3.a). O ritmo de quatro semicolcheias passa para uma semicolcheia, duas fusas e uma colcheia. As diferenças são: de uma terminação em divisão de tempo fraco passa para uma divisão de tempo meio forte; de harmonicamente estar em tónica e passar para a dominante e da continuação do baixo no segundo exemplo.

**Figura D3.a**



a-Pag. 6v.-c.4

[S. Carv.-Sonata (2.1)]

Em termos de execução é preciso enfatizar bem a ligação da *appoggiatura* com a nota principal, pois esta quando executada em movimentos rápidos é fácil tornar-se pouco perceptível, pois é aqui que se diferencia por exemplo a execução de duas semicolcheias simples e a de uma *appoggiatura* ligada a uma nota principal com a mesma duração real de execução, que é o caso da Figura D2.a e D2.c.

3. Uma *appoggiatura* recebe o seu valor total da nota principal, se esta for ligada a uma outra nota (Figura D4.a-b).

**Figura D4.a-b**



a-Pag. 34v.-c.16

[M. Vent.-Toccata (13.1)]



b-Pag. 1v.-c.8

[S. Carv.-Toccata (1.1)]

Nestes dois exemplos são apresentados os dois únicos casos do manuscrito que mostra uma relação rítmica distante entre a primeira e a segunda nota ligada, levando a que a *appoggiatura* tenha um valor rítmico elevado em relação à segunda das notas ligadas. Aqui também é necessário fazer bem a distinção em termos de articulação o que pertence à *appoggiatura* e ao que se lhe segue independentemente do seu pequeno valor rítmico.

Ainda dentro da terceira regra Türk expõem os casos das *appoggiaturas* que se encontram antes de pausas. Nestes casos a *appoggiatura* deve tomar apenas parte do valor

da nota principal, não indo roubar nenhum valor à pausa, mas Türk no seu livro avisa que existem casos em que tal acontece, como por exemplo em passagens de carácter doce.

**Figura D5.a-o**



**a-Pag. 2-c.20**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 2-cc.22,23**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**c-Pag. 3v.-cc.5,6,7**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**d-Pag. 6v.-cc.14,15**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**e-Pag. 8v.-c.5**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.2)]



**f-Pag. 10v.-cc.14,15**  
[S. Carv.-*Sonata* (3)]



**g-Pag. 19-c.16**  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]



**h-Pag. 24-c.24**  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**i-Pag. 24v.-cc.9,10**  
[Anon.-*Toccata* (8.3)]





j-Pag. 24v.-c.9  
 [Anon.-Toccata (8.3)]

≠



k-Pag. 24v.-c.21  
 [Anon.-Toccata (8.3)]



l-Pag. 27v.-c.17  
 [Anon.-Toccata (9.1)]



m-Pag. 31v.-c.15  
 [Anon.-Rondo (11)]



n-Pag. 39v.-c.12  
 [M. Vent.-Toccata (14.2)]



o-Pag. 49-c.23  
 [J. Haydn-Toccata (18.2)]

Nos exemplos dados do Manuscrito Musical 321 podemos observar que a regra geral sobre a qual não se deve utilizar o valor das pausas para a distribuição rítmica da *appoggiatura* é bem patente, tanto pelo reduzido valor das pausas como pela interpretação harmónica. São casos gerais as figuras D5.a, D5.b, D5.d, D5.e, D5.i, D5.m.

Mas existem casos em que tal não acontece, pois nestes casos a *appoggiatura* vai tomar o valor da pausa para se estender no tempo. Os exemplos mais flagrantes são os da Figura D5.g e da Figura D5.o. Nestes casos é devido ao compasso ternário e ao movimento do baixo que apenas termina na última parte do compasso que nos leva a considerar tal hipótese, pois se a *appoggiatura* resolve-se apenas na segunda parte do compasso ternário teríamos uma sensação de inacabamento e mesmo um desfasamento temporal entre o baixo e a melodia, fazendo com que a resolução da *appoggiatura* se situava em relação ao baixo num grau possível de  $\frac{6}{4}$ , isto é, num 5º grau da tónica. Outros casos são menos evidentes, apenas nos guiamos pelo que Türk nos avisa, isto é, só é aplicável em casos de passagens de carácter doce. São exemplo disso as Figuras D5.c pelo seu movimento suspensivo; D5.l pelo seu elemento cromático e bastante enfático, o que para o realce deste seja necessário todo o valor da nota principal, e também em questão de continuidade de discurso motivico; D5.n pelo meu próprio gosto pessoal, pois a peça relata um certo melancolismo.

Outro exemplo D5.f a analisar, embora seja mais aconselhável a aplicação da regra geral, na minha opinião considerarei esta *appoggiatura* dentro da pausa, por várias razões: uma é a do meu gosto pessoal pelo efeito alcançado, outra devido a uma pausa demasiado longa e a última prende-se com a diminuição rítmica apresentada.

No exemplo da Figura D5.j/k aparece com a comparação de dois trechos musicais sensivelmente idênticos, com uma *appoggiatura* cada, com figuras e notas iguais, mas inesperadamente num dos exemplos com pausa a seguir da *appoggiatura* e noutro sem ela. Estes dois exemplos são seguidos de ideias musicais em repetição, provavelmente ideias musicais em eco (F – p), em que na primeira temos a execução do seu valor total e na segunda com uma densidade sonora menos intensa, utilizando uma espécie de *non-legato* para diferenciação da primeira e possivelmente a mudança de teclado se a execução for num cravo de dois teclados ou apenas dar um efeito especial e enfático à segunda repetição reforçando a *appoggiatura* com uma pausa de carácter brusco.

O último caso é de difícil tomada de posição, como o exemplo da Figura D5.h: se tomarmos a nomenclatura da *appoggiatura* como escrita de forma correcta esta torna-se uma *appoggiatura* de valor curto, logo esta regra nem se aplica, se a escrita da *appoggiatura* como em muitos dos casos neste manuscrito é de forma deficiente, temos duas hipóteses, ou consideramos a regra geral do valor da *appoggiatura* e da sua nota principal dentro do valor rítmico sonoro, ou através da ligadura das duas notas Dó no baixo alargarmos para a pausa o valor da nota principal. Pessoalmente prefiro o resultado sonoro da última hipótese, embora a primeira seja mais aconselhável do ponto de vista da fiabilidade.

No seu livro, Türk faz comentários avulsos a outras situações como é a da independência de vozes no que concerne à aplicabilidade da *appoggiatura*, isto é, se a *appoggiatura* for colocada por exemplo na voz superior, esta só tem efeito para a voz em questão, e não para as duas vozes, nem mesmo a utilização de uma pausa na segunda voz para deslocar a nota desta voz para a resolução da *appoggiatura*, culminado assim para uma consonância harmónica inicial. Relembro logo que um dos objectivos das *appoggiaturas* é a dissonância harmónica com o baixo. Nos exemplos da Figura D6, todos os casos de *appoggiaturas* tomam a sua independência de voz.

**Figura D6.a-d**



**a-Pag. 15v.-c.21**  
[Anon.- (5)]



**b-Pag. 39v.-c.11**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**c-Pag. 45v.-c.36**  
[J. Haydn.-Sonata (18.1)]



**d-Pag. 50-c.47**  
[J. Haydn.-Sonata (18.3)]

É de notar neste manuscrito uma certa importância na distinção das *appoggiaturas* para cada voz. Todos os casos encontrados são bastante precisos nisso. Cada voz tem a sua *appoggiatura* escrita, mesmo que se trate de *appoggiatura* dupla num intervalo de terceira. Alguns exemplos são visíveis na Figura D7.a-g.

**Figura D7.a-g**



**a-Pag. 23v.-c.10**  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**b-Pag. 23v.-c.20**  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**c-Pag. 24-c.24**  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**d**-Pag. 24v.-c.10  
[Anon.-*Toccata* (8.3)]



**e**-Pag. 27v.-c.17  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



**f**-Pag. 35v.-c.63  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**g**-Pag. 39v.-c.12  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]

Num outro caso em relação às *appoggiaturas* variáveis-longas, existe a situação de a *appoggiatura* se encontrar ao mesmo tempo com um ornamento, seja ele, um trilo ou um *turn*.

Nesses casos, Türk divide em três pontos: um primeiro quando o ornamento se encontra por cima da nota principal, um outro quando o ornamento se situa por cima da *appoggiatura* e num terceiro caso, o ornamento encontra-se entre a *appoggiatura* e o ornamento. Encontramos o primeiro caso (Figura D8.a, D8.b, D8.c, D8.d, D8.f) e um caso raro (Figura D8.e) que não se enquadram dentro dos três propostos pelo Türk. No caso raro misturam-se os dois primeiros casos, em que existe tanto um ornamento (possivelmente um mordente) por cima da *appoggiatura* como um outro (trilo) por cima da nota principal.

O exemplo da Figura D8.e contém algumas contradições de escrita, entre elas é a de a *appoggiatura* se encontrar com a mesma figura rítmica da nota principal, o que nos leva a propor em nome da coerência, a substituição por uma semicolcheia; outra relaciona-se com três aspectos ao mesmo tempo:



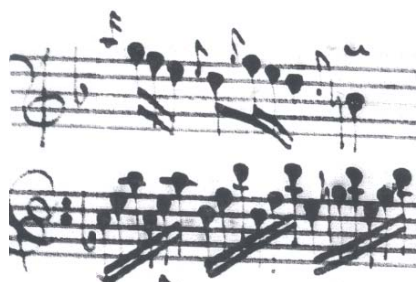
1. o mordente começa com a nota superior ou a nota inferior ou mesmo na nota real
2. a execução do trilo deve ser longa ou curta, e
3. a execução destes dois ornamentos formando uma unidade num tão pouco espaço de tempo (pois a *appoggiatura* deve ser ligada com a nota principal, independentemente de ornamentos posteriores, pois se assim não fosse todo o carácter de acentuação da *appoggiatura* desapareceria) e com a prevalência dinâmica na *appoggiatura*.

Pessoalmente, proponho duas hipóteses executáveis no terceiro caso:

a) o mordente da *appoggiatura* seria constituído apenas por três notas (a nota real, a nota inferior, a nota real), o trilo seria curto, a execução dos dois ornamentos seria o mais próxima e rápida possível, e tomando a *appoggiatura* como nota no tempo em relação ao baixo, formando auditivamente uma espécie de tercina, para poder enquadrar as três notas num valor de semínima (a *appoggiatura*, a nota principal, e a nota seguinte), o que levaria a uma aceleração rítmica do segundo e terceiro tempo em relação ao primeiro do compasso. Neste caso a acentuação reportar-se-ia à *appoggiatura*;

b) o mordente e o trilo permaneceriam como no exemplo anterior, mas a *appoggiatura* viria antes do tempo da nota principal, isto é, seria uma terminação. Nesta hipótese a *appoggiatura* roubaria metade do valor da última nota do compasso anterior, prevalecendo a acentuação harmónica dissonante de «7 6» (baixo contínuo) em vez da *appoggiatura*, como na hipótese anterior.

**Figura D8.a-f**



**a-Pag. 2-c.22**  
[Anon.-Toccata (8.1)]



**b-Pag. 16v.-c.19**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



**c-Pag. 17v.-c.55**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



**d**-Pag. 18-c.96  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**e**-Pag. 19-c.18  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]



**f**-Pag.44-c.98  
[Anon.-*Toccata* (16)]

## 1.4 Execução Musical

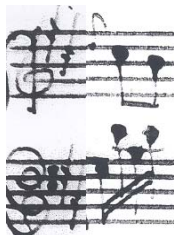
Em relação à maneira de execução de *appoggiaturas*, Türk faz três comentários importantes e a não esquecer, mesmo nos casos mais complexos como o da Figura D8.e:

1. O primeiro é sobre a relação de dinâmica existente entre a *appoggiatura* e a nota principal. Esta deve ser decrescente da *appoggiatura* até à nota principal (F – mf ou mf – p). Em vários exemplos existe uma tripla relação dinâmica, pois a nota principal faz ela própria parte de uma dissonância que necessita de ser resolvida, logo existe dois patamares que necessitam de ser ligados, um relacionado entre a *appoggiatura* e a nota principal e a outra entre a dissonância da nota principal e a sua resolução. Embora Türk não mencione este tipo de casos, na minha opinião deve prevalecer o grau de importância decrescente, isto é, a *appoggiatura* leva a dinâmica mais alta, a seguir vem a nota principal dissonante com uma dinâmica moderada e em último a resolução tem a dinâmica mais baixa. Este tipo executacional pode ser levado a cabo num instrumento como o cravo através de elementos como o grau de *legato* e a duração de cada nota em relação à outra mesmo que estas se sobreponham. Poderemos dizer que existem duas resoluções sobrepostas ou elididas: uma a da *appoggiatura* que resolve na dissonância da nota principal e outra a da dissonância da nota principal que resolve na harmonia consonante. Exemplos disto são a Figura E1.a-i.

**Figura E1.a-i**



**a-Pag. 6v.-c.12**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 7-c.50**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**c-Pag. 15v.-c.21**  
[Anon.- (5)]



**d-Pag. 19-c.18**  
[Anon.-Toccata (6.2)]



**e-Pag. 23v.-c.10**  
[Anon.-Toccata (8.2)]



**f-Pag. 23v.-c.20**  
[Anon.-Toccata (8.2)]



**g-Pag. 45v.-c.36**  
[J. Haydn.-Sonata (18.1)]



**h-Pag. 48v.-c.4**  
[J. Haydn.-Sonata (18.2)]



**i-Pag. 49-cc.13, 14**  
[J. Haydn.-Sonata (18.2)]

Por exemplo, o caso da Figura E1.b, a *appoggiatura* incide sobre um retardo «4 3» com sua resolução. Logo a relação dinâmica será de tipo tripla entre a *appoggiatura*, a nota principal (nota retardo «4») e a resolução do retardo «3».

2. O segundo aspecto liga-se à conexão ou não da *appoggiatura* com a nota principal. Em todos os casos, sem excepção, são de considerar que as duas notas são sempre ligadas, tendo o seu símbolo de *legato* sido escrito ou não. Não consta do manuscrito nenhum exemplo em que a ligadura seja utilizada para reforçar o carácter de ligado da *appoggiatura*.

3. A execução em termos temporais da segunda nota ou nota principal ou é pelo seu total valor ou por um valor diminuído aproximadamente em metade. Türk levanta o problema que nem em todas as situações é aconselhável a utilização da segunda hipótese, esta deve ser principalmente utilizada nas cadências, no final de períodos, membros de frase, em situações de continuidade compacta ou mesmo pela sua rapidez de execução pois não deixa margem de manobra para este tipo de respiração. Encontramos no manuscrito situações a que reporta a primeira hipótese (Figura E2.a/c) e outras em que a segunda hipótese é aconselhável (Figura E2.b).

**Figura E2.a-c**

		
<b>a-Pag. 3-c.52</b> [S. Carv.- <i>Toccata</i> (1.1)]	<b>b-Pag. 5v.-cc.80,81</b> [S. Carv.- <i>Toccata</i> (1.3)]	<b>c-Pag. 6v.-c.12</b> [S. Carv.- <i>Sonata</i> (2.1)]

Em alguns exemplos enquadrados no ponto três põem-se a questão de que a execução de *appoggiaturas* em vários tipos de instrumentos tem características interpretativas diferentes, devido aos diferentes tipos sonoros. Com isto, quero dizer que, Türk tendo em mente que o instrumento para o qual ele principalmente escreveu o tratado foi o clavicórdio, aqui levanta-se uma questão da especificidade do cravo.

Como se sabe, o cravo é um instrumento de dinâmicas limitadas, em que a execução destas para se ter algum efeito é feita essencialmente pela duração das notas. Logo aquando da execução de um exemplo como o da Figura E2.b é necessário alguma menor quantidade de valor na nota principal para que o efeito dinâmico seja audível. Isto leva-nos à conclusão de que, embora estando de acordo com a segunda hipótese nos casos descritos, é necessário ressaltar a especificidade do cravo em termos relativos à sua execução dinâmica. Em termos matemáticos, falamos do segundo caso com uma redução de metade, enquanto que no aspecto dinâmico do cravo, a redução do valor da nota principal está entre  $1/4$  e  $1/9$ , prevalecendo então a relatividade temporal sonora entre a *appoggiatura* e a nota principal.

## 1.5 *Appoggiatura* Invariável-Curta

O estudo das *appoggiaturas* curtas-invariáveis em Türk resume-se à descrição de exemplos em que se considere que tal é apropriado, devido à indiferença da maioria dos compositores e copistas em distinguir simbolicamente as *appoggiaturas* longas-variáveis e as curtas-invariáveis. Descreveremos os casos relatados por Türk que se apresentem importantes no estudo do Manuscrito Musical 321:

1. antes de nota repetida várias vezes;

**Figura F1-a**



a-Pag. 32v-c.1  
[Anon.-*Toccata* (12)]

É importante comentar que neste exemplo duas interpretações podem ser tiradas: uma excepcional, se aceitarmos que o compositor ou copista escreveu a *appoggiatura* de forma consciente, isto é, escreveu o que realmente pensou, então podemos dizer que a *appoggiatura* em questão é longa e variável; se entendermos que a escrita tem incoerência de forma e segundo Türk descreve, então classificaremos de curta e invariável. Em conclusão, tendo em conta uma análise global do manuscrito, que as incoerências da escrita de *appoggiatura* são de grande número e mesmo a explicação destas por parte de Türk, considerarei para este exemplo como *appoggiaturas* curtas e invariáveis.

2. antes de uma nota, em que se seguem outras do mesmo valor rítmico especialmente de valor pequeno;



**Figura F2.a-p**



**a-Pag. 2-c.20**  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 4v.-c.11**  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**c-Pag. 9v.-c.16**  
 [S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



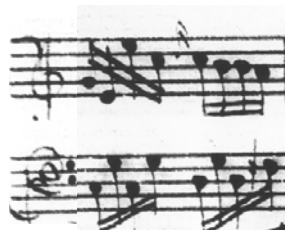
**d-Pag. 16v.-c.10**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**e-Pag. 18-c.79**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**f-Pag. 24v.-cc.12,13**  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**g-Pag. 25-c.27**  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



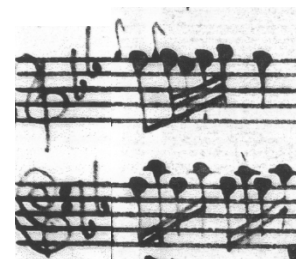
**h-Pag. 25v.-c.10**  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**i-Pag. 25v.-c.11**  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**j-Pag. 28v.-c.0**  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**k-Pag. 34v.-c.20**  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**l**-Pag. 34v.-c.21  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**m**-Pag. 36v.-c.2  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]



**n**-Pag. 36v.-c.18  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]



**o**-Pag. 41v.-c.42  
[Anon.-*Toccata* (15)]




**p**-Pag. 41v.-c.45  
[Anon.-*Toccata* (15)]

A colocação dos exemplos da Figura F2.o/p neste caso é algo pessoal, porque Türk no seu tratado não faz qualquer menção a este tipo de nomenclatura em relação à *appoggiatura* invariável-curta, embora actualmente sabemos que a nomenclatura de colcheia ou semicolcheia com um traço obliquo a atravessá-la implica uma execução rapidíssima da nota pequena em questão. Em relação à historicidade deste tipo de nomenclatura é importante transcrever a citação por W. J. Mitchell em *Essay on the true art of playing keyboard instruments* de C. P. E. Bach:

*“A notação das ‘appoggiaturas’ curtas como uma nota de valor pequeno com um traço na diagonal não foi usado por Bach, nem mesmo durante o período da escola clássica Vienense. Contudo, fez sua aparição nas edições das suas composições musicais nos inícios do século dezanove, especialmente nas obras de Mozart publicadas por André. Enquanto a notação antiga levantava algumas ambiguidades (onde as ‘appoggiaturas’ variáveis e curta tinham a mesma notação), a notação posterior, aparte dos casos em que os editores usavam indiscriminadamente ambos os ornamentos longos e curtos, tinha a*

*desvantagem de eliminar a sensibilidade do executante às subtis variações na duração das ‘appoggiaturas’ curtas”.*<sup>21</sup>

Este símbolo  pode tomar duas significações: uma sobre a designação de *acciaccatura* por parte de Marpurg e outra de uma *appoggiatura* curta em autores como Spohr, Czerny e outros, logo nos inícios do século dezanove.

No livro intitulado *The interpretation of early music* de Robert Donington no capítulo sobre *Appoggiaturas* relata num dos pontos que o uso deste símbolo indica uma *appoggiatura* curta no tratado *Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principj della musica* de Vincenzo Manfredini de 1775 e que aparece também numa cantata italiana por volta de 1750.<sup>22</sup>

### 3. antes de notas com pontos de aumentação em andamentos rápidos;

Com esta regra pode haver alguma fricção com a situação em que a *appoggiatura* escrita antes de uma nota com ponto de aumentação, tornando-se assim uma *appoggiatura* longa recebendo dois terços do valor da nota principal. Por isso, exemplos como o da Figura F3.a, F3.b, F3.c, F3.d podem tanto penderem para a classificação de *appoggiaturas* longas como curtas, embora Türk fale de notas com pontos de aumentação no plural e não no singular, isto é, só em casos em que existam por exemplo figuras rítmicas repetidas várias vezes como a de colcheia com ponto e semicolcheia, o que pode diferenciar a leitura e a questão de se situar em andamentos rápidos, o que parece lógico devido à rapidez de execução, o que poderá inviabilizar uma boa percepção auditiva da *appoggiatura*, logo pelo efeito rápido desta leva a uma percepção mais nítida e enfática da *appoggiatura*. Nos exemplos atrás descritos aparece apenas uma das características, que é a rapidez do movimento da peça musical, logo fica inconclusiva a questão da escolha, porque se optarmos por *appoggiatura* longa, esta será de pouco perceptível a diferenciação entre a nota principal e a nota seguinte e de difícil execução técnica. Em contrario se optarmos pela decisão da *appoggiatura* curta, a principal justificação dada por Türk não se torna visível nestes exemplos. Aqui penso que nestes casos práticos deve prevalecer o gosto

---

<sup>21</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Mitchell, W. J. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* de C. P. E. Bach, (tradução), W. W. Norton, 1949, pag. 91.

<sup>22</sup> Donington, Robert, *The interpretation of early music*, Faber and Faber Limited, London, 1990, pag. 208.



pessoal que inclui certamente a experiência e a objectividade sonora pretendida em relação mesmo ao contexto musical circundante. Na minha opinião situaria como *appoggiatura* curta os exemplos E3.a, E3.c, E3.d, deixando o exemplo c3b executável como *appoggiatura* longa, esta tendo em conta que a *appoggiatura* a seguir é longa e decorre de uma semelhante intenção do discurso musical.

**Figura F3a-d**



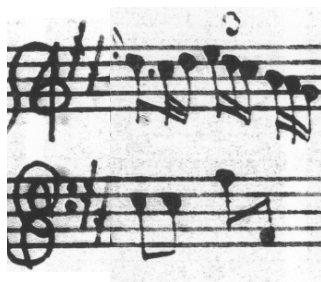
**a-Pag. 7v.-c.39**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 24v.-c.9**  
[Anon.-Toccata (8.3)]



**c-Pag. 29-c.44**  
[Anon.-Toccata (9.1)]



**d-Pag. 44v.-c.2**  
[Anon.-Toccata (16)]

4. quando a melodia ascende um tom e imediatamente volta à sua posição inicial;

**Figura F4.a-c**



**a-Pag. 1v.-c.8**  
[S. Carv.-Toccata (1.1)]



**b-Pag. 19-c.18**  
[Anon.-Toccata (6.2)]



**c-Pag. 31v.-c.7**  
[Anon.-Rondo (11)]

Por exemplo nos casos da Figura F4.a/c, a aplicação de uma *appoggiatura* faz-se pela parte superior da nota em ascensão melódica.

Türk relata casos em que se podem ter ambas as pretensões de se considerar ora *appoggiaturas* invariáveis ora variáveis, dependendo do contexto envolvente.

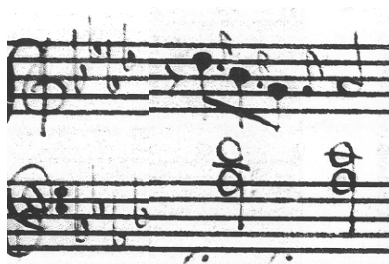
Então expõe em pormenor algumas dessas situações que analisaremos em pormenor dependendo do caso concreto a considerar com o seu contexto envolvente:

1. antes de terceiras descendentes;

**Figura G1.a-b**



**a-Pag. 1v.-c.4**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 12v.-c.6**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]

Sobre este assunto, Türk traça vários cenários possíveis de execução, consoante o exemplo apresentado, desde a regra da última *appoggiatura* ter um valor mais longo do que as duas precedentes, passando por todas as *appoggiaturas* ser de igual valor, até à sugestão dada por Bach de que as *appoggiaturas* devem ter igualmente o mesmo valor mas em um terço da nota principal, isto é, entre uma *appoggiatura* curta e longa, passando mesmo pelo estilo lombardico com a influencia de terminações.

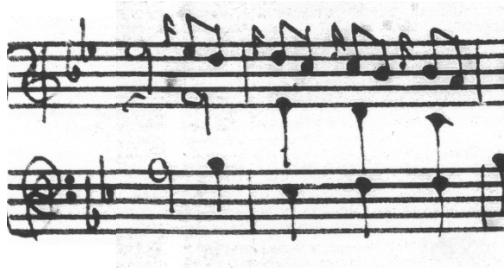
Nestes dois exemplos da Figura G1 dados pelo Manuscrito Musical 321, o primeiro é de simples resolução, considerando-o como uma *appoggiatura* curta ou como Bach preconiza. No segundo exemplo, as duas primeiras *appoggiaturas* são curtas e a terceira longa, justificadas tanto pela regra advogada por Türk como pela relativa exactidão da própria escrita musical das *appoggiaturas*.

2. antes de figuras duplas (Figura G2.a-b);

**Figura G2.a-b**



**a-Pag. 15v.-c.21**  
[Anon.-*Toccata* (5)]



**b-Pag. 49-cc.13, 14**  
[J. Haydn.-Sonata (18.2)]

Sobre as figuras duplas Türk aconselha a utilização de *appoggiatura* curta na primeira figura, no tempo e através de nota com figura rítmica curta, embora explique que se a figura rítmica numa voz inferior for irregular a *appoggiatura* a ter lugar será de acordo e consonância com a figura irregular. No caso de duas colcheias contra uma figura rítmica de tercina, a *appoggiatura* também será de valor equivalente à voz de figura irregular para que exista uma conjugação entre as duas vozes.

Por exemplo no caso da Figura G2.a, considerando a figura dupla o segundo Sib e o Láb, a colocação apenas de uma *appoggiatura* (Dó) sobre a primeira nota Sib terá de ser através de uma fusa.

3. antes de tercinas ou outras figuras semelhantes irregulares (Figura G3.a-e);

**Figura G3.a-e**



**a-Pag. 2-c.24**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag. 16v.-c.10**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



c-Pag. 16v.-c.17  
[Anon.-Toccata (6.1)]



d-Pag. 17v.-c.65  
[Anon.-Toccata (6.1)]



e-Pag. 18-c.94  
[Anon.-Toccata (6.1)]

Sobre o ponto três, advoga que a solução de colocação de *appoggiatura* curta antes de figuras irregulares é a mais aconselhada. Embora afirma que se as figuras irregulares, principalmente tercinas estiverem entre ou antes ou depois de figuras regulares, o valor da *appoggiatura* será tal que se transformará em figura regular. Também tal acontece se houver figuras irregulares com *appoggiatura* de uma voz contra figuras regulares de outra voz.

Nos exemplos da Figura G3, todos serão executados através de *appoggiaturas* curtas. Por exemplo no caso G3.e tendo em atenção que ambas as vozes tomam figuras irregulares, então a *appoggiatura* a colocar é de tipo curta.

4. antes uma nota seguida de duas notas com metade do seu valor (Figura G4.a-z/aa-an);



**Figura G4.a-z/aa-an**



**a-Pag. 6v.-c.1**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 6v.-c.4**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**c-Pag. 6v.-c.11**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**d-Pag. 6v.-c.21**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**e-Pag. 7v.-c.46**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**f-Pag. 8v.-c.1**  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**g-Pag. 8v.-c.13**  
 [S. Carv.-Sonata (2.2)]



**h-Pag. 9v.-cc.3,4,5,6**  
 [S. Carv.-Sonata (2.3)]



**i-Pag. 9v.-cc.19,20,21**  
 [S. Carv.-Sonata (2.3)]



**j**-Pag. 9v.-c.30  
[S. Carv.-Sonata (2.3)]



**k**-Pag. 10v.-cc.17,18,19  
[S. Carv.-Sonata (3)]



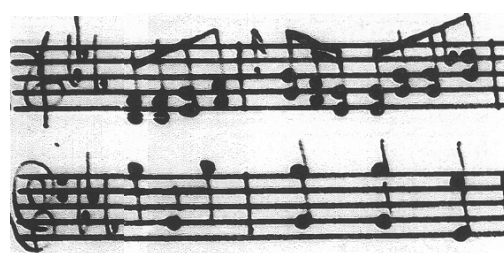
**l**-Pag. 10v.-cc.21,22,23  
[S. Carv.-Sonata (3)]



**m**-Pag. 11-cc.61,62  
[S. Carv.-Sonata (3)]



**n**-Pag. 13v.-c.69  
[Gugl.-Toccata (4)]



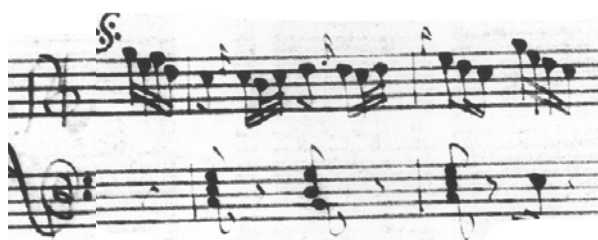
**o**-Pag. 15v.-cc.25,26  
[Anon.- (5)]



**p**-Pag. 22-c.22  
[Anon.-Toccata (8.1)]



**q**-Pag. 23v.-c.19,20  
[Anon.-Toccata (8.2)]



**r-Pag.** 24v.-cc.0,1  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**s-Pag.** 25-cc.28,29  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**t-Pag.** 25v.-cc.12,13  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**u-Pag.** 25v.-cc.17,18  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**v-Pag.** 26-cc.29,30  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**x-Pag.** 26v.-c.43  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**w-Pag.** 27v.-c.1  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**y-Pag.** 27v.-cc.19,20  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]



**z-Pag.** 28v.-cc.9,10  
 [Anon.-*Toccata* (9.2)]





**aa**-Pag. 28v.-cc.19,20  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**ab**-Pag. 29v.-c.21  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**ac**-Pag. 31v.-cc.1,2  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**ad**-Pag. 31v.-cc.3,4  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**ae**-Pag. 32-cc.48,49  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**af**-Pag. 32-cc.57,58,59  
 [Anon.-*Rondo* (11)]



**ag**-Pag. 34v.-c.1  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**ai**-Pag. 34v.-c.19  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**aj**-Pag. 37v.-cc.34,35,36  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**ak**-Pag. 38v.-cc.112,113,114  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**al**-Pag. 39v.-cc.10,11  
 [M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**am**-Pag. 46v.-cc.24,25  
 [J. Haydn-*Toccata* (18.1)]



**an**-Pag. 48v.-cc.20,21  
 [J. Haydn-*Toccata* (18.2)]



Türk, sobre este caso, explicita que a maior partes dos professores que contactou era da opinião de que o tipo de *appoggiatura* a ser considerado era a *appoggiatura* curta, embora encontra-se executantes, especialmente aqueles em que a sua sensibilidade musical era mais refinada, que advogassem a considerar a execução de *appoggiaturas* longas, dando uma maior ênfase sonora através da dinâmica como através da articulação, executando as duas notas seguintes separadamente, isto é, através de momentos de silêncio ou articuladas. Interessante é de relatar a opinião pessoal de Türk no que respeita a este assunto, pois pede aos executantes que nas suas composições musicais escolham a hipótese da *appoggiatura* longa.

A minha opinião sobre o assunto é enquadrada apenas no quadro sonoro-musical. Considero uma distinção entre exemplos de tempos rápidos e exemplos de tempos moderados e especialmente os lentos. Para os primeiros, considero a execução de *appoggiaturas* curtas ou entre curtas e meio longas, pois nestes casos torna-se mais perceptível sonoramente a própria existência da *appoggiatura*, o que não aconteceria se esta fosse de tipo longa, sendo difícil a execução e percepção em tempo rápido da distinção entre as duas notas ligadas e duas notas separadas. Para os exemplos principalmente de tempos lentos e dado as características por vezes melancólicas dos andamentos lentos seria desproporcionado aparecer uma *appoggiatura* curta de rápida velocidade contra a própria natureza da peça musical, pois aqui sim, é interessante a aplicação da *appoggiatura* longa, ou entre longa e meio curta, da forma como anteriormente foi explicada.

Por exemplo no caso da Figura G4.f, dado o tipo de andamento *Larghetto*, a utilização de *appoggiatura* curta seria inapropriado devido ao tipo de andamento, propondo uma *appoggiatura* ou entre meio curta e longa ou uma *appoggiatura* longa, desde que o efeito de ligado da *appoggiatura* para a nota principal seja perceptível em relação às notas seguintes que seriam um tipo de articulação em *non-legato*.

No exemplo da Figura G4.h/p, proponha a execução de *appoggiatura* curta, devido ao tipo de andamento ser rápido.

No exemplo da Figura G4.q, a proposta de execução seria a de uma *appoggiatura* longa com diferenciação de articulação entre conjuntamente a *appoggiatura* mais a nota principal e as duas notas seguintes.

No exemplo da Figura G4.r, proponha a execução de *appoggiatura* meio curta por mero gosto pessoal.

5. quando as *appoggiaturas* colocadas são de intervalos maiores do que uma segunda em relação à nota principal.

Na análise do Manuscrito Musical 321 não foram encontradas nenhuma situação de *appoggiatura* em tal condições, apenas observamos *appoggiaturas* de intervalos de segunda diatônica ou cromática (Figura G5.a-e) por movimento inferior ou superior até à nota principal.

**Figura G5.a-e**



**a**-Pag. 13.-cc.50,51  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



**b**-Pag. 18-c.72  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**c**-Pag. 24-cc.23,24  
[Anon.-*Toccata* (8.2)]



**d**-Pag. 27v.-cc.20,21  
[Anon.-*Toccata* (9.2)]



**e**-Pag. 35v.-c.43  
[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]






## 1.6 Diversidade Rítmica e Discrepâncias de Escrita das *Appoggiaturas*





As *appoggiaturas* no Manuscrito Musical 321 encontram-se em diversas figuras rítmicas, ao todo de 25. Esta diversidade de figuras em que se apoiam as *appoggiaturas* divide-se entre vários tipos de características:

- figuras de tipo binário e ternário,
- partes duracionais longas e curtas,
- início, meio e fim de subconjuntos rítmicos
- em tempos fortes e fracos,
- figuras de haste única e múltipla.
- Ocorrendo uma ou várias vezes nesses ritmos em conjunto, aos pares.

1. Figuras em que se apoiam as *appoggiaturas* de uma nota (Figura H1.a)

**Figura H1.a**

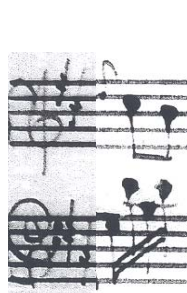
Figuras	Hastes em que figuram as <i>Appoggiaturas</i>		
	2ª (♩)		
	3ª (♩) e 4ª (♩)	1ª (♩) e 2ª (♩) e 3ª (♩) e 4ª (♩)	
	1ª (♩)	3ª (♩)	
	1ª (♩) ≠ (♩)		
	1ª (♩) e 2ª (♩)		
	1ª (♩) ≠ (♩)		
	1ª (♩) ≠ (♩)	3ª (♩)	1ª (♩) e 3ª (♩)
	1ª (♩) ≠ (♩)		

	1ª (♩) ≠ (♩)	2ª (♩) ≠ (♩)	
	1ª (♩)		
	1ª (♩) ≠ (♩)	2ª (♩)	
	1ª (♩)		
	3ª (♩) e 4ª (♩)	2ª (♩) e 3ª (♩) e 4ª (♩)	
	1ª (♩) ≠ (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩) ≠ (♩)		
	2ª (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩) e 2ª (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩)		
	1ª (♩) ≠ (♩)		
	1ª (♩)		

Da análise deste quadro, sobressalta exemplos incongruentes e de um certo desleixo por parte ou do copista deste manuscrito na escrita da nomenclatura das *appoggiaturas* ou mesmo por parte do compositor. Alguns dos casos são mesmo impensáveis, sabendo que a noção de *appoggiatura* no mínimo abarca o valor rítmico de metade da nota principal. Nesses casos encontramos valores da nota da nomenclatura de *appoggiatura* ora igual à nota principal (Figura H2.a-j) (Figura H3.a-m) (Figura H4.a-c) ora até mesmo superior a esta (Figura H5.a-i) (Figura H6.a) (Figura H7.a) (Figura H8.a) (Figura H9.a), revelando que o copista ou o próprio compositor ao escrever as *appoggiaturas* não tomou a menor atenção à especificidade da nomenclatura como desprezou a precisão de escrita, aqui importante para a distinção dos vários tipos de *appoggiaturas*, levando a um conjunto de ideias opostas à forma de execução real e efectiva do pensamento do próprio compositor.

a) Nota Principal -----  *Appoggiatura* ----- 

**Figura H2.a-j**



**a-Pag. 7v.-c.50**

[S. Carv.-Sonata (2.1)]



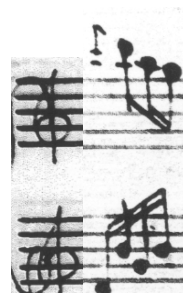
**b-Pag. 16v.-c.20**

[Anon.-Toccata (6.1)]



**c-Pag. 19-c.18**

[Anon.-Toccata (6.2)]



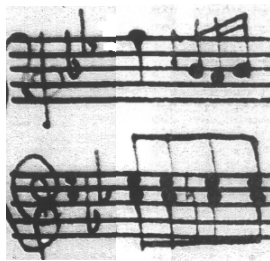
**d-Pag. 22-c.22**

[Anon.-Toccata (8.1)]



**e-Pag. 34v.-c.20**

[M. Vent.-Toccata (13.1)]



**f-Pag. 37v.-c.35**

[M. vent.-Toccata (14.1)]



**g-Pag. 39v.-c.12**

[M :vent.-Toccata (14.2)]




**h-Pag. 40v.-c.4**  
 [Anon.-*Toccata* (15)]




**i-Pag. 45v.-c.31**  
 [J. Haydn-*Toccata* (18.1)]



**j-Pag. 50-c.47**  
 [J. Haydn-*Toccata* (18.3)]

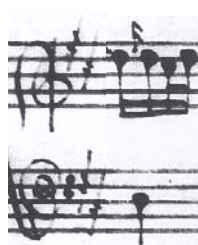
b) Nota Principal ----- 

*Appoggiatura* ----- 

**Figura H3.a-m**



**a-Pag. 4v.-c.11**  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**b-Pag. 6v.-c.1**  
 [S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**c-Pag. 7v.-c.39**  
 [S. Carv.-*Sonata* (2.1)]



**d-Pag. 9v.-c.16**  
 [S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**e-Pag. 13-c.46**  
 [Gugl.-*Toccata* (4)]



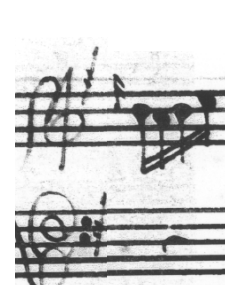
**f-Pag. 24v.-c.1**  
 [Anon.-*Toccata* (8.3)]



**g-Pag. 25v.-c.10**  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**h-Pag. 25v.-c.18**  
 [Anon.-*Toccata* (9.1)]



**i-Pag. 28v.-c.1**  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]



**j-Pag. 28v.-c.9**  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]




**k-Pag. 29-c.43**  
 [Anon.-*Toccata* (9.3)]




**l-Pag. 29v.-c.12**  
 [Anon.- (10)]

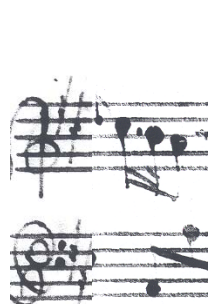


**m-Pag. 34v.-c.1**  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]

c) Nota Principal ----- 

*Appoggiatura* ----- 

**Figura H4.a-i**



**a-Pag. 7v.-c.36**  
 [S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 16v.-c.4**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**c-Pag. 16v.-c.19**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**d-Pag. 34v.-c.15**  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**e-Pag. 34v.-c.17**  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]



**f-Pag. 35v.-c.61**  
 [M. Vent.-*Toccata* (13.1)]






**g-Pag. 36v.-c.2**  
 [M. Vent.-Toccata (13.2)]




**h-Pag. 39v.-c.11**  
 [M. Vent.-Toccata (14.2)]



**i-Pag. 42v.-c.7**  
 [Anon.-Toccata (16)]

d) Nota Principal ----- 

*Appoggiatura* ----- 

**Figura H5.a-c**




**a-Pag. 1v.-c.4**  
 [S. Carv.-Toccata (1.1)]




**b-Pag. 1v.-c.8**  
 [S. Carv.-Toccata (1.1)]



**c-Pag. 2-c.20**  
 [S. Carv.-Toccata (1.1)]

e) Nota Principal ----- 

*Appoggiatura* ----- 

**Figura H6.a**



**a-Pag. 16v.-c.18**  
 [Anon.-Toccata (6.1)]

f) Nota Principal -----



*Appoggiatura* -----

**Figura H7.a**



a-Pag. 16v.-c.10

[Anon.-*Toccata* (6.1)]

g) Nota Principal-----



*Appoggiatura* -----

**Figura H8.a**



a-Pag. 34v.-c.20

[M. Vent.-*Toccata* (13.1)]

h) Nota Principal-----



*Appoggiatura* -----

**Figura H9.a**



a-Pag. 18-c.90

[Anon.-*Toccata* (6.1)]

## 1.7 Slide

### 1.7.1 Noções e Explicação

O ornamento *slide* ou *coulé* em Francês é definido por Türk como um conjunto de duas ou três *appoggiaturas* por graus conjuntos de forma ascendente ou descendente em que se encontram sempre ligadas à nota principal (Figura I1.a-b).

No que diz respeito à execução deste ornamento, Türk explica que este deve ser executado de forma rápida, independentemente do valor da nota principal. É de notar que neste ornamento é indiferente o valor rítmico da nomenclatura da *appoggiatura*. Türk também relata que é possível a existência do *slide* nas partes fracas do compasso (Figura I1.b). A execução deve ser no tempo e não antes deste.

**Figura I1.a-b**



**a-Pag. 12v.-c.1**  
 [Gugl...-Toccata (4)]




**b-Pag. 41v.-c.43**  
 [Anon.-Toccata (15)]


### 1.7.2 Diversidade Rítmica e Discrepâncias de Escrita dos *Slides*

1. Figuras rítmicas em que se apoiam as *appoggiaturas* de 2 notas.

**Figura J1.a**






Figuras	Hastes em que figuram as <i>Appoggiaturas</i>		
	1ª ()		
	2ª () e 3ª () e 4ª ()		


A *appoggiatura* de duas notas na figura rítmica  situa-se na Pag. 12v.-c.1 (Figura I1.a).


A *appoggiatura* de duas notas na figura rítmica  situa-se Pag. 41-c.43 (Figura I1.b).

2. Figuras em que se apoiam as *appoggiaturas* de três notas:

**Figura J2.a**

Figuras	Hastes em que figuram as <i>Appoggiaturas</i>		
	1ª (  )		
	1ª (  ) 1ª (  )		

A *appoggiatura* de três notas na figura rítmica  situa-se Pag. 4v.-c.29 (Figura J3.a).

A *appoggiatura* de três notas na figura rítmica  situa-se Pag. 6-cc.8,9 (Figura J3.c).

Em relação aos *slides* de três notas (Figura J4.a-c) não faz nenhuma referência ao caso semelhante do exemplo (Figura J4.c), embora esteja incluído na definição de *slide*. Os exemplos encontrados no manuscrito devem ser executados de forma rápida e no tempo.

**Figura J3.a-c**



**a-Pag. 4v.-c.29**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**b-Pag. 5v.-c.77**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**c-Pag. 6v.-c.8**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.1)]

## **Capítulo 2**

### **Trilo**


## 2.1 Noção e Explicação

Türk, no seu livro, caracteriza o trilo com a seguinte definição:

*“Trilo consiste na repetição alternada de duas notas no mesmo padrão rítmico, na qual a sua relação é de uma segunda maior ou uma segunda menor entre as notas, dependendo da armação de clave e de acidentes acrescentados”.*<sup>23</sup>



Türk relata exemplos em que intervalos aumentados ou diminutos são considerados incorrectos na execução de trilos. O que não explica são as situações duvidosas entre intervalos de segunda maior e segunda menor, embora na definição esteja explicito apenas duas situações: notas da armação de clave ou notas de acidentes acrescentados. Estas situações duvidosas aparecem devido à falta de escrita dos acidentes acrescentados à *appoggiatura*, o que por vezes nos leva a poder considerar a hipótese de ser uma nota da armação de clave (Figura K1.a-h). Em relação à totalidade de casos com trilos, na sua maioria aplica-se notas da armação de clave.

**Figura K1.a-h**




 <p>a-Pag. 16v.-cc.19,20 [Anon.-Toccata (6.1)]</p>	<p>Tonalidade: Fá maior</p> <p>Neste exemplo, nota-se que a segunda <i>appoggiatura</i> corresponde a um Fá natural semelhante ao Fá do segundo conjunto de 4 semicolcheias, embora aparecendo logo a seguir no compasso a seguir um Fá #.</p>
---	--

---

<sup>23</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 245

 <p><b>b-Pag. 17-c.39</b>          [Anon.-<i>Toccata</i> (6.1)]</p>	<p>Tonalidade: Fá maior</p> <p>Nesta situação, ao segundo conjunto de 3 notas, a nota auxiliar do trilo é a correspondente à armação de clave – Sib – embora no conjunto seguinte de 3 notas apareça a nota si natural.</p>
 <p><b>c-Pag. 16v.-cc.16,17</b>          [Anon.-<i>Toccata</i> (6.1)]</p>	<p>Tonalidade: Fá maior</p> <p>Conjunto de notas a considerar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Appoggiatura</i> (Mi);</li> <li>• 3 notas: (Ré, Dó#, Ré)</li> </ul>
 <p><b>d-Pag. 17v.-c.55</b>          [Anon.-<i>Toccata</i> (6.1)]</p>	<p>Nestes três exemplos (c, d, e) se tivermos em conta a natureza harmónica anterior ao conjunto a considerar facilmente concluimos que: no exemplo c, a nota auxiliar é Mi natural, no exemplo d, a nota auxiliar ao trilo é Mib, e no último caso a nota auxiliar é Mi natural, embora seja o mesmo conjunto de notas a considerar.</p>
 <p><b>e-Pag. 18-cc.78,79</b>          [Anon.-<i>Toccata</i> (6.1)]</p>	<p>Outra hipótese é tomar em conta apenas notas da armação de clave. A minha opinião pessoal sobre este diferendo inclina-se para a posição de unidade harmónica.</p>







 <p>f-Pag. 19v.-c.30  f-Pag. 21-c.78  [Anon.-<i>Toccata</i> (7)]</p>	<p>Tonalidade: Sol maior</p> <p>Neste caso, embora apareça a nota de Mi# anterior à nota auxiliar do trilo e tendo em conta a impossibilidade de casos de trilos com intervalos aumentados, considerarei a nota Mi natural retirando aqui neste exemplo a unidade harmónica como justificativo.</p>
 <p>g-Pag. 25-cc.37,38  [Anon.-<i>Toccata</i> (8.3)]</p>	<p>Tonalidade: Dó maior</p> <p>Neste trilo podemos considerar a nota auxiliar ora um Lá natural se considerarmos a harmonia principal aquela que se encontra depois do trilo, ora um Láb tendo em conta a harmonia antes do trilo. Pessoalmente sou da opinião do Lá natural, pois entendo que o trilo já faz parte de uma outra ideia musical antagónica.</p>
 <p>h-Pag. 29-cc.49,50  [Anon.-<i>Toccata</i> (9.3)]</p>	<p>Tonalidade: Sol maior</p> <p>Neste caso é semelhante ao anterior ao considerar a hipótese da nota correspondente à armação de clave: Mi natural.</p>

Em todos os exemplos da Figura K1 resulta uma drástica mudança de cor harmónica, principalmente entre acordes diminutos e acordes maior levando a um cromatismo inesperado e bastante próximo.

Türk classifica vários tipos de trilos. Vamos apenas cingir-nos àqueles que existem no Manuscrito Musical 321: trilos sem terminação, trilos com terminação e trilo curto.

## 2.2 Trilos sem Terminação

Os símbolos designados para identificar os trilos são: a) , b) , c) + . Curiosamente Türk afirma que o símbolo de trilo mais usual é o primeiro e sendo os outros utilizados apenas esporadicamente.

Na análise do manuscrito apresenta-se alguns exemplos em que nas mesmas situações ora escreve-se com  ora, com  (Figura L1.a-c/d-e/f-g).

**Figura L1.a-c/d-e/f-g**



**a**-Pag. 3v.-cc.2, 3  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b**-Pag. 3v.-cc.8, 9  
**b**-Pag. 3v.-cc.31, 32  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**c**-Pag. 3v.-cc.36, 37  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

**Figura L1.d-e**



**d**-Pag. 4-cc.49,55  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**e**-Pag.3v.-28  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

**Figura L1.f-g**



**f**-Pag. 18.-c.94  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**g**-Pag. 18.-c.96  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]

Sobre que nota deve começar o trilo, Türk posiciona-se sobre a opinião da nota auxiliar. No Manuscrito Musical 321 encontramos alguns exemplos de trilos com *appoggiatura* superior à nota principal (Figura L2.a-c). Sobre este assunto, Türk afirma que nas *appoggiaturas* invariáveis é desnecessária e só confunde o executante sobre a nota auxiliar, sendo quase uma confirmação de uma regra existente e conhecida. Outra questão é se a *appoggiatura* toma ou não metade do valor da nota principal, deixando o resto do valor para o trilo. Sobre este assunto, Türk não aceita esta interpretação para as *appoggiaturas* invariáveis, mas sobre as *appoggiaturas* variáveis advoga que é possível e na condição de esta ser precisa, a nomenclatura pertencente à *appoggiatura* variável, isto é, um símbolo rítmico de metade do valor da nota principal. Nos dois últimos exemplos da Figura L2 pertencentes ao manuscrito, a execução de uma *appoggiatura* torna quase impossível e imperceptível de ser executada e reconhecida.

**Figura L2.a-c**



**a-Pag. 2-c.25**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b-Pag.16v.-c.19**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**c-Pag. 17v.-c.59**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]

Este tipo de trilo pode ser posicionado em diversas circunstancias, isto é, em qualquer divisão do compasso, principalmente em situações de curta duração.

## 2.3 Trilos com Terminação

Os trilos com terminação (Figura L3.-a.d) no manuscrito são sempre escritos em notas de tamanho normal, podendo ser escritos ora por notas de tamanho reduzido ora por símbolo a designar. É de notar que todas as terminações são escritas em valores rítmicos muito rápidos, logo não havendo dificuldade em escolher a velocidade de execução da terminação. No exemplo da Figura L3.b aparece uma suspensão na nota seguinte à terminação ou na última nota da parte da composição com uma outra suspensão na nota do baixo. Embora a terminação neste caso do exemplo do manuscrito seja em notas de valores rítmicos elevados, Türk, em situações em que a *fermata* esteja presente, aconselha a uma terminação um tanto mais lenta da qual esteja assinalada.

**Figura L3.a-d**



**a-Pag. 19v.-cc.4, 8, 12**  
**a-Pag. 20v.-cc.51, 55**  
[Anon.-*Toccata* (7)]



**b-Pag. 29-c.50**  
[Anon.-*Toccata* (9.3)]



**c-Pag. 36v.-c.24**  
[M. Vent.-*Toccata* (13.2)]



**d**-Pag. 19-cc.25,26  
[Anon.-*Toccata* (6.2)]

Se a *fermata* estiver sobre a nota do trilo o autor do tratado de teclado recomenda além da execução da terminação em velocidade mais lenta, acrescenta uma nota de oitava inferior. No exemplo encontrado no manuscrito teríamos que acrescentar uma terminação improvisatória (Figura L4.a).

**Figura L4.a-b**



**a**-Pag. 20v.-c.47  
[Anon.-*Toccata* (7)]



**b**-Pag. 18v.-c.110  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]

O exemplo da Figura L5.a, tendo em conta a explicação dada por Türk nos casos em que exista uma terminação do tipo constituída apenas por uma nota ascendente ou descendente, a sua execução seria a de cortar uma possível oscilação junta da última nota da terminação, o que levaria a encurtar o trilo no número de oscilações a executar deixando um espaço sonoro entre o trilo e a terminação de uma nota.

**Figura L5.a**



**a**-Pag. 46v.-c.1  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



É interessante de notar que para Türk é possível acrescentar terminações sem que estas estejam assinaladas em trilos longos seguidos por intervalos de segunda ou saltos, tendo preferência por situações como trilos cadenciais, finais e partes intermédias ou outras possíveis dentro das composições. Os exemplos mais visíveis de aplicação são os encontrados na Figura L6.a-d.

**Figura L6.a-d**



**a**-Pag. 7-cc.26,27  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b**-Pag. 8v.-cc.14,15  
[S. Carv.-Sonata (2.2)]



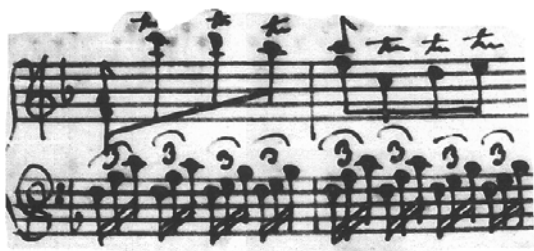
**c**-Pag. 22-c.22  
[Anon.-Toccata (8.1)]



**d**-Pag. 33-cc.48,49,50  
[Anon.-Toccata (12)]

Outra situação relatada por Türk e encontrada no Manuscrito Musical 321 é a cadeia ou série de trilos seguidos por intervalos de segunda ascendentes ou descendentes (Figura L7.a-b). Estes podem ser executados com ou sem terminação, dependendo do valor rítmico das notas.

**Figura L7.a-b**



**a-Pag. 18v.-cc.124, 125**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**b-Pag. 43-c.43**  
[Anon.-*Toccata* (16)]

## 2.4 Trilo curto

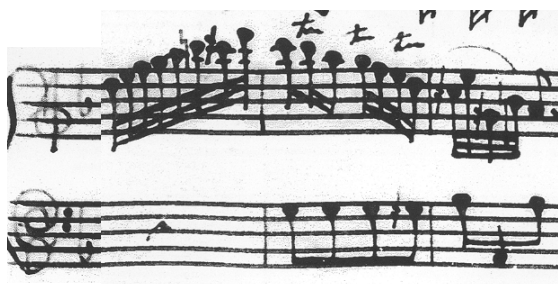
Este trilo deve ser executado de forma diferente dos outros, sendo que a nota auxiliar do trilo é ligada à nota anterior, deixando assim de ser repetida. Este tipo de trilo ocorre principalmente quando a nota auxiliar é a mesma da nota anterior, levando a pensar se esta é ou não é repetida. Türk sobre este assunto não esclarece nada, nem dá pistas. O trilo curto deve ser de execução rápida, precisa e aguçada. Este trilo só é aplicável em situações de notas precedidas por intervalo de segunda superior. Pode ser escrito em notas de tamanho normal, como em notas de tamanho reduzido. Türk relata situações em que este tipo de trilo é aplicável, como num grupo de quatro figuras depois de um salto interválico depois de uma nota no meio de uma figura de tendência descendente e em quebras na melodia. Apenas encontramos alguns exemplos destas especificações dadas (Figura L8.a/c/h/k) tendo em conta apenas a tendência descendente do exemplo musical em suspensão harmónica. Considero pessoalmente que os casos da Figura L8.b/d/f/g/j também se incluem neste tipo de trilo, tendo presente o tipo de exemplos apresentados por Türk em que incorpora melodias em movimento descendente por graus conjuntos com ou sem ligaduras.



**Figura L8.a-k**



**a**-Pag.17-cc.27,28  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**b**-Pag. 17v.-cc.68,69,70  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**c**-Pag. 18-cc.79,80  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**d**-Pag. 18-cc.95, 97  
 [Anon.-Toccata (6.1)]



**e**-Pag. 19-c.2  
 [Anon.-Toccata (6.2)]



**f**-Pag. 19-c.5  
 [Anon.-Toccata (6.2)]



**g**-Pag. 32v.-cc.28, 30  
**g**-Pag. 33v.-cc.81, 83  
**g**-Pag. 34-cc.89, 91  
 [Anon.-Toccata (12)]



**h**-Pag. 33-cc.41,42  
 [Anon.-Toccata (12)]



**i**-Pag. 47v.-c.71  
 [J. Haydn-Sonata (18.1)]



**j**-Pag. 47v.-cc.72, 73, 83  
 [J. Haydn-Sonata (18.1)]



**k**-Pag. 48v.-c.23  
 [J. Haydn-Sonata (18.2)]

No M.M. 321 aparece-nos um exemplo de trilo escrito em notação real seguido de um trilo em nomenclatura com sinal de suspensão ou *fermata* (Figura L9.a).

**Figura L9.a**



a-Pag. 18v.-cc.108,109,110  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]

Em termos de execução torna-se um tanto estranho a existência de dois trilos seguidos, mas a aparição de uma *fermata* no início do segundo trilo ainda mais estranho é, devido a que em termos de execução real e precisa começaríamos com o primeiro trilo em crescendo de rapidez, em seguida teríamos que suspender uma nota e então iniciar o segundo trilo. Em relação a este caso proponho duas situações:

a) ou a suspensão deveria ser colocada na pausa, depois do segundo trilo, considerando um grande trilo em crescendo de rapidez;

b) ou consideraríamos uma *Ribattuta*<sup>24</sup> no lugar do trilo em escrita real, de seguida de um trilo normal em suspensão na última nota.

---

<sup>24</sup> Türk define *Ribattuta* como uma repetição alternada da nota principal com um nota elevada uma segunda a cima, sendo que a nota principal recebe uma duração superior à nota complementar, com um crescendo de aceleração gradual.

## **Capítulo 3**

# **Outras Ornamentações e Tipologias**

### 3.1 *Acciacatura*

Neste sub-capítulo sobre a *acciacatura* irei descrever e explicar a noção de *acciacatura* e suas aplicações para melhor entendermos a diferença de conceito com a de *appoggiatura* curta que utiliza a mesma simbologia ou aparentemente.

Sobre a *acciacatura* o autor do tratado de teclado em questão relata o conceito como sendo algo indicado através de uma nota de tamanho pequeno com um travessão na haste. Sobre a execução da *acciacatura* numa nota, Türk exemplifica com trecho musical, sendo que a correspondente efectiva execução de uma nota de tamanho pequena com um travessão na haste desta nota e que se encontra antes da nota principal ou nota a que sobre a qual pretende executar o efeito é a execução simultânea das duas notas em que a nota principal mantém a sua total duração e a nota superior ou inferior leva apenas 1/2 ou 1/4 ou 1/8 do valor da nota principal, deixando o restante com pausas de tempo correspondente até ao total da duração da nota principal. Sobretudo a *acciacatura* é utilizada em duas notas principais, isto é, a duas vozes e em acordes de três ou mais vozes. Sobre estes casos, a *acciacatura* não tem correspondência de semelhança com a *appoggiatura* curta.

No exemplo da Figura F2.o/p<sup>25</sup> é claramente um exemplo de *appoggiatura* curta, não se considerando aqui nenhuma forma de *acciacatura*.

### 3.2 *Turn*

Türk sobre este ornamento tem uma estima especial considerando-o como o mais bonito e usável nas melodias provocando animação e charme ao movimento musical. Este pode ser indicado de quatro formas, mas aquele que aparece no Manuscrito Musical 321 é a de três pequenas notas começando sempre pela nota auxiliar superior e não a inferior ou mesmo a da nota principal. A execução normalmente deve ser rápida havendo algumas excepções. Mesmo a execução rápida pode ter um ligeiro decrescendo de rapidez na última nota das três que constitui o *turn*.







Quando o *turn* é colocado antes da nota principal ou nota a ser afectada este deve ser executada no tempo e não antes deste (Figura M1.a/b/c/d/f). Outra hipótese de

---

<sup>25</sup> Consultar na página 78.

execução do *turn* é a que pode ser colocada entre uma nota e outra. Neste caso, o *turn* não será executado logo a seguir à nota principal, mas depois, isto é, aproximadamente perto da nota seguinte. Türk especifica exactamente o local aonde se deve colocar, especialmente em situações em que se encontrem notas com pontos de aumentação: *a última (quarta) nota do turn deve cair no ponto de aumentação*<sup>26</sup>, isto é, na terceira parte e última da nota com ponto de aumentação (Figura M1.e).

**Figura M1.a-f**

 <p><b>a-Pag. 24v.-c.20</b> [Anon.-Toccata (8.3)]</p>	 <p><b>b-Pag. 26-c.32</b> [Anon.-Toccata (9.1)]</p>	 <p><b>c-Pag.28v.-c.18</b> [Anon.-Toccata (9.1)]</p>
 <p><b>d-Pag. 30-c.29</b> [Anon.- (10)]</p>	 <p><b>e-Pag. 32v-c.27</b> [Anon.-Toccata (12)]</p>	 <p><b>f-Pag. 37v.-c.1</b> [M. Vent.-Toccata (14.1)]</p>

É interessante verificar nenhuma limitação quanto ao possível excesso do uso do *turn* se atendermos ao exemplo da Figura M1.b. Neste caso em cada colcheia, no total de quatro e de forma seguidas é colocada um *turn* e sobre uma mesma nota (Ré).

### 3.3 Harpejo

No Manuscrito Musical 321, o harpejo aparece apenas uma vez e com nomenclatura duvidosa ou que poderia ter várias interpretações devido à similitude de

<sup>26</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 274.

simbologia para diferentes tipos de ornamentação ou outros propósitos de escrita musical. A simbologia do caso encontrado é constituída por dois traços oblíquos, paralelos, descendentes da direita para a esquerda e por debaixo da nota, sendo que a haste é na parte superior da nota (Figura N1.a-b).

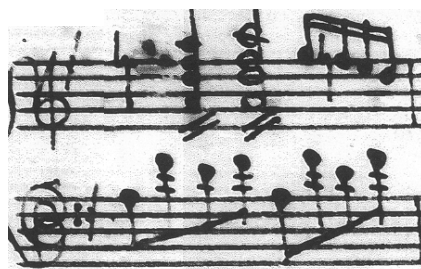
Türk, sobre a simbologia do harpejo, apresenta várias nomenclaturas incluindo a de um traço oblíquo, descendente da direita para a esquerda e na haste, isto é, na parte superior da nota.

Nos exemplos da Figura N1 duas possibilidades são praticáveis: harpejo ou *acciaccatura*. Pessoalmente, sou da opinião de que deva ser harpejo, embora se pensarmos em termos improvisatórios, a *acciaccatura* poderá também ser uma hipótese realizável.

**Figura N1.a-b**








**a-Pag. 19v.-c.19**  
[Tur.-Toccata (7)]



**b-Pag. 19v.-c.21**  
[Tur.-Toccata (7)]

### 3.4 Suspensão

A suspensão [simbologia: (a)  (b)  (c)  (d)  (e) ]; embora possa ser simbolizada no manuscrito através dos símbolos atrás descritos, Türk apenas identifica os símbolos (a), (b) e (c); o símbolo (e) aparece no manuscrito, embora não seja com nitidez precisa para indicar uma suspensão na parte superior e na parte inferior, tem dois significados:



- a) *fermata*, isto é, lento, vagaroso, ou suspensivo;
- b) paragem, com ou sem ornamentação posterior.

O símbolo de suspensão pode ser aplicado sobre notas, pausas e sobre a dupla barra. O valor da sua duração é variável consoante o contexto envolvente, o carácter da

peça em causa e a possível ornamentação posterior. Türk relata algumas posições relativamente à duração da suspensão:

*“Se não considerarmos outras contingências, pessoalmente aconselho em movimentos lentos, em notas com o símbolo de fermata, prolongar uma vez mais além do valor da nota a considerar, isto é, se considerarmos uma nota de semínima com fermata, então teríamos uma nota de mínima. Em movimentos rápidos, uma semínima seria prolongada quatro vezes do seu valor. Para figuras rítmicas de valor longo, apenas precisaríamos de prolongar apenas uma vez mais o seu valor. Se a suspensão incidir sobre uma pausa de valor curto, o valor desta é quatro semínimas mais do que a duração da pausa, em tempos rápidos; em movimentos lentos, metade será o suficiente. Quantz estabelece a seguinte regra ‘nos compassos triplos, alla breve e 2/4, em adição ao compasso sobre a qual existe a fermata, a pausa deve continuar um compasso mais’ (em alguns casos pode ser demasiado). ‘Na generalidade, em compassos antagónicos, se deve guiar-se pela localização da pausa; se ocorrer na parte anacrúsica do compasso, a pausa deverá ser por mais metade do compasso; mas se ocorrer na parte thésica do compasso, a pausa deve tomar o valor de um compasso mais’ ”.*<sup>27</sup>

É de notar que, a palavra pausa e suspensão, embora tenha significados um pouco diferentes são utilizadas quase como sinonimas. Na tradução por parte de Haggh do tratado de teclado de Türk aparece o seguinte: “*pausa (suspensão)*”.

Outra significação existe para o símbolo de  e , o de se considerar com sinal de fim de composição e não apenas como pausa ou suspensão. Por exemplo, se uma composição acaba não no fim do compasso, mas no início ou meio deste e aparecer um símbolo de suspensão, então, estamos na consideração de um final de composição, sem qualquer suspensão ou pausa do valor do ritmo em que o símbolo recaia. Nos trechos musicais apresentados por Türk esse símbolo recai sempre em pausas e não na última nota da composição (Figura O1.a/h/r). Este procedimento é visível em composições de J. S. Bach especialmente em algumas tocatas para cravo.

---

<sup>27</sup> Tradução para Português (autor da tese) do Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, pag. 118, 119.



Sobre as *fermatas* com ornamentação (pequena improvisação ornamental) posterior, Türk relata algumas regras:

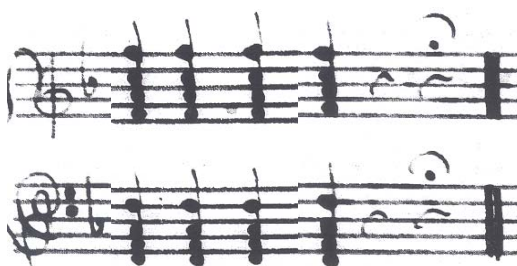
- a) cada ornamentação de ser enquadrada no carácter da composição;
- b) a ornamentação deve ter em conta a harmonia prescrita;
- c) a ornamentação não deve ser muito longa.

Outra aplicação das *fermatas* é em situações de retoma do tema principal, quando este toma um caminho harmónico distante (Figura O1.b/g/o). A este fenómeno, chama-se transição. Türk, também indica algumas regras gerais para a improvisação do executante:

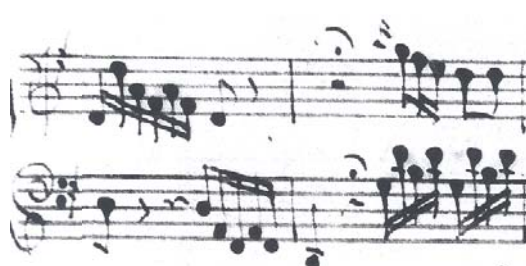
- a) a transição deve ser curta;
- b) a transição deve ser elaborada com alguma destreza para a retoma do tema principal, principalmente para a primeira nota superior da melodia;
- c) a transição deve ter em conta o carácter da peça musical.

Podemos no exemplo da Figura O1.p encontrar escrita uma pequena transição elaborada em notação real por Haydn.

**Figura O1.a-r**



**a-Pag. 6-c.93**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**b-Pag. 9-cc.25, 26**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**c-Pag. 15-c.137**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



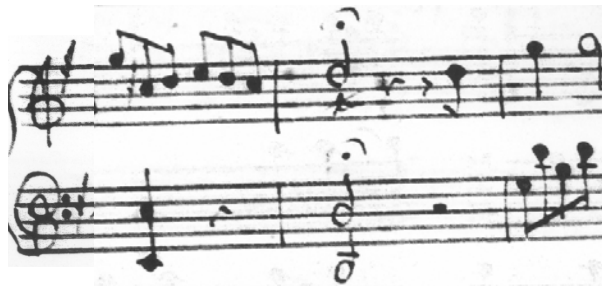
**d-Pag. 18-c.106**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**e-Pag. 18v.-c.110**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



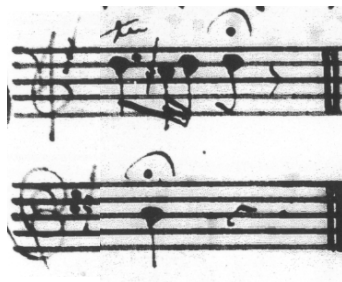
**f-Pag. 19v.-c.30**  
[Tur.-*Toccata* (7)]



**g-Pag. 20v.-c.47**  
[Tur.-*Toccata* (7)]



**h-Pag. 27-c.65**  
[Anon.-*Toccata* (9.1)]



**i-Pag. 29-c.50**  
[Anon.-*Toccata* (9.3)]



**j-Pag. 32v.-c.26. Pag. 33v.-c.80**  
[Anon.-*Toccata* (12)]



**k-Pag. 36v.-c.13**  
[M Vent.-*Toccata* (13.1)]



**l-Pag. 39v.-c.16**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.2)]



**m-Pag.** 40v.-c.11  
[Anon.-*Toccata* (15)]



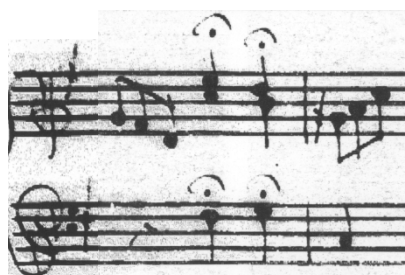
**n-Pag.** 42-c.57  
[Anon.-*Toccata* (15)]



**o-Pag.** 44-cc.77,78  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**p-Pag.** 47v.-c.85  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**q-Pag.** 48v.-c.31  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]



**r-Pag.** 48-c.142  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]

### 3.5 Ligadura e *Staccato*

O símbolo de *staccato* aparece no Manuscrito Musical 321 apenas duas vezes. Como era pratica corrente na época, a execução das notas eram feitas em estilo separado e o seu grau ficava dependente do carácter e do compasso da peça musical. Como o nome indica, este símbolo servia para designar a execução de uma nota bastante curta. Nos dois primeiros casos idênticos entre si, denota-se o salto interválico de quinta, tendo o efeito de atirar uma nota para o som agudo (Figura P1.a-b). No outro exemplo é um pouco suspeito, na medida de que embora possam ser dois *staccatos*, também podem ser dois pontos aleatórios e sem significado musical que possam aparecer no manuscrito (Figura P1.c).

**Figura P1.a-c**



**a-Pag. 17v.-c.55**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**b-Pag. 17v.-cc.63, 65, 67, 87**  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**c-Pag. 51-c.150**  
[J. Haydn-Sonata (18.3)]

Em relação ao sinal de ligadura ou articulação, Türk apenas define e dá alguns exemplos sobre a utilização desta. Descreve que é exemplificada através de uma linha curva por cima ou baixo das notas. O início e o fim da ligadura assinalam o início e o fim da execução em ligado dessas notas. A noção de execução em ligado é dada pela permanência da duração total dessa nota até que uma nova apareça e que esta ligação de notas se faça sem a menor separação sonora entre elas. Türk informa sobre como executar a primeira nota do conjunto em ligadura: esta deve ser muito gentilmente acentuada.

Sobre os exemplos encontrados no Manuscrito Musical 321, reparamos várias utilidades e contextos presentes (Figura Q1.a-p). No exemplo da Figura Q1.a apresenta-se com um só movimento ascendente. Este movimento é efectuado por dois conjuntos de notas, um diatónico e outro cromático sendo separados por duas ligaduras. Tendo em conta a junção das notas sobre as quais recai a ligadura, a nota limítrofe do primeiro conjunto deve ser executada obviamente em separação, através de uma articulação de silêncio, só que esta articulação e acentuação deve ser ínfima, a ponto de não quebrar o movimento ascendente. O segundo conjunto de notas deve ser mais enfatizado devido à singularidade do cromatismo presente.

No que respeita ao exemplo da Figura Q1.b/f tem a considerar dois aspectos: um relativo à identificação própria da junção das notas em termos sonoros – aspecto

informativo – em contraproducente situação da usual maneira de execução de notas, isto é, a execução de notas separadas em termos sonoros; o segundo define através da ligadura a maneira correcta de execução, sem a qual poderia tomar uma interpretação diferente, neste caso o de ligar a nota Lá à nota Sol, preludiando uma acentuação diferente, um clímax diferente, logo uma execução diferente. Neste caso, em termos interpretativos sugeria uma pequena inflexão temporal na nota Lá separando-a do seguinte conjunto de notas que tem um carácter descendente brusco em direcção à sua nota de chegada. O exemplo da Figura Q1.m toma as mesmas razões na colocação de uma ligadura, neste caso para associar as duas notas Dó a um mesmo fragmento executacional.

O exemplo seguinte da Figura Q1.c/e/g tem semelhança com um *turn* cromático em contraste de um motivo mais rítmico e em forma de execução de notas em separado anteriormente – aspecto informativo. Sobre o exemplo da figura Q1.d a colocação de uma ligadura informa o executante que de um conjunto de quatro notas em vez de dois conjuntos de duas notas, como seria executado sem a sua correspondente ligadura. Aqui o aspecto informativo sobre o tipo de articulação a executar é importante, de forma a que constitua situações de características excepcionais de execução em contra verso da sua possível normalidade executacional (dois conjuntos de duas notas). O mesmo acontece no exemplo da Figura Q1.p assegurando a execução motívica de quatro notas em vez das duas normalmente possíveis.

O exemplo da Figura Q1.h indica uma forma diferente de execução em relação à sua forma inicial apresentada. Os exemplos da Figura Q1.i/k/l/o informam algo que já se conhece, a ligadura em casos de *appoggiatura* escrita e retardos. O exemplo da Figura Q1.n aponta para uma informação de articulação e acentuação de duas em duas notas em divergência com momentos anteriores e posteriores em que a acentuação faz-se num nível diferente.

#### Figura Q1.a-p



a-Pag. 16v.-c.23  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



b-Pag. 16v.-cc.24, ..., 27  
[Anon.-*Toccata* (6.1)]



**c-Pag. 17-c.37**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**d-Pag. 17v.-c.70**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**e-Pag. 17v.-cc.71, 73, 75**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**f-Pag. 18-cc.76, ...,79**  
 [Anon.-*Toccata* (6.1)]



**g-Pag. 19-cc.1, 9, 17, 19, 21**  
 [Anon.-*Toccata* (6.2)]



**h-Pag. 19-c.12**  
 [Anon.-*Toccata* (6.2)]



**i-Pag. 19-cc.25, 26**  
 [Anon.-*Toccata* (6.2)]



**j-Pag. 19v.-c.22**  
 [Tur.-*Toccata* (7)]



**k-Pag. 19v.-c.26/ Pag. 21-c.75**  
 [Tur.-*Toccata* (7)]






**l-Pag. 43v.-c.63**  
 [Anon.-*Toccata* (16)]



**m-Pag. 44-c.93**  
 [Anon.-*Toccata* (16)]



		
<b>n-Pag.</b> 46v.-cc.35, ...,39 [J. Haydn-Sonata (18.1)]	<b>o-Pag.</b> 49-c.12 [J. Haydn-Sonata (18.2)]	<b>p-Pag.</b> 50v.-cc.108, 109 [J. Haydn-Sonata (18.3)]

### 3.6 Tipologia de escrita musical

No capítulo de suplemento, Türk faz uma breve descrição sobre alguns termos relacionados com a tipologia da escrita musical.

O primeiro exemplo trata-se do Baixo Harpejado que define como certas configurações harmónicas onde, além das simples notas básicas, os intervalos pertencentes à harmonia são executados um após outro numa variedade de figuras. Apenas considere aqueles exemplos em que a harmonia estava completa, isto é, não faltava nenhuma nota que compõe a harmonia (Figura R1.a-c).

**Figura R1.-a.c**

		
<b>a-Pag.</b> 1v.-c.4 [S. Carv.-Toccata (1.1)]	<b>b-Pag.</b> 4v.-c.26 [S. Carv.-Toccata (1.3)]	<b>c-Pag.</b> 6v.-c.10 [S. Carv.-Sonata (2.1)]

No Manuscrito Musical 321 é bastante recorrente a utilização deste tipo de escrita para o propósito de apoiar a melodia com algo harmónico e corrente no tipo de escrita musical.

Outros tipos de baixo – Baixo de Acompanhamento – existem neste manuscrito como se pode observar nos seguintes exemplos (Figura R2.a-h).

Por exemplo, no caso da Figura R2.d, constituído por um salto de oitava com ornato inferior cromático é recorrente no manuscrito, tendo como melodia um jogo de registros. Este tipo de baixo é neutro, porque não contem a terceira do acorde, dando uma liberdade maior à melodia do que por exemplo o caso da Figura R2.h que contém o acorde na sua plena constituição.



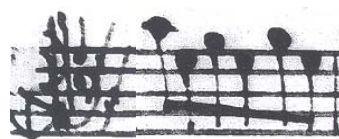
**Figura R2.a-h**



**a-Pag. 6-c.91**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.3)]



**b-Pag. 6v.-c.1**  
[S. Carv.-*Sonata* (1.2)]



**c-Pag. 9v.-c.4**  
[S. Carv.-*Sonata* (2.3)]



**d-Pag. 10v.-c.26**  
[S. Carv.-*Toccata* (3)]



**e-Pag. 11-c.49**  
[S. Carv.-*Toccata* (3)]



**f-Pag. 12v.-c.11**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]



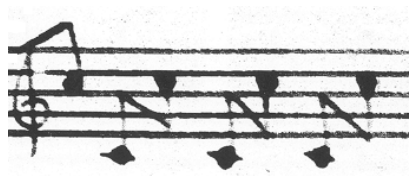
**g-Pag. 38v.-c.73**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



**h-Pag. 38v.-c.92**  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]

Outro tipo de escrita é o que Türk chama de Baixo Fusco constituído por uma sucessão de oitavas alternadas. Também é um tipo de escrita recorrente neste manuscrito, mas em menos escala do que o Baixo Harpejado (Figura R3.a).

**Figura R3.a**



**a-Pag. 14-c.83**  
[Gugl.-*Toccata* (4)]

O Baixo de Percussão é quando uma nota no baixo é repetida várias vezes, num andamento relativamente rápido (Figura R4.a).

**Figura R4.a**



a-Pag. 28-c.24

[Anon.-*Toccata* (9.1)]

Para a simplificação de escrita de figuras muito repetitivas, o copista utiliza vários sistemas de abreviatura. Os que são encontrados no manuscrito são dois traços relativamente oblíquos sobre a haste da figura rítmica (figura R5.a), a escrita de palavras – *Simelis*, *Siegue* – (Figura R5.b/c) e a escrita pura e simples de uma figura rítmica branca, neste caso ou uma mínima ou uma semibreve (Figura R5.d), como apenas, num caso, a pura omissão das figuras (Figura R5.e).

**Figura R5.a-e**



a-Pag. 11-c.55

[S. Carv.-*Toccata* (3)]



b-Pag. 12v.-cc.5,6

[Gugl.-*Toccata* (4)]



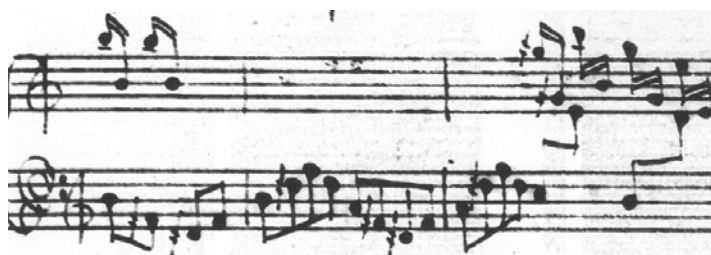
c-Pag. 43-c.40

[Anon.-*Toccata* (16)]



d-Pag. 37v.-c.25

[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



e-Pag. 43-cc.33,34,35

[Anon.-*Toccata* (16)]

Na peça musical *toccata* em Lá menor da Pagina 42v., além de notar-se uma estrutura diferente das outras *toccatas* ou sonatas existentes no manuscrito, encontramos a escrita de oitavas ora alternadas ora sobrepostas na parte melódica. Este tipo de fragmento frásico é novo para esta altura. Começamos a encontrar a utilização de oitavas nas melodias dos concertos para pianoforte de Mozart. Neste Manuscrito Musical 321 encontramos um novo género de simplificação de escrita de oitavas, que era a escrita da palavra 8<sup>a</sup>. sobre as notas correspondentes tanto na parte superior como na inferior (Figura R6.a).

**Figura R6.a**



a-Pag. 44-cc.74,75  
[Anon.-*Toccata* (16)]

## **Capítulo 4**

**Omissões, Erros**

**e**

**Diversidade de Escrita dos Ornamentos**

Ao analisar a ornamentação no Manuscrito Musical 321, encontramos algumas diferenças e omissões de utilização da ornamentação em locais de repetição motívica, ora na mesma tonalidade, ora em transposição.

Serão apresentados, apenas, alguns exemplos do Manuscrito Musical 321.

No exemplo da Figura S1.a, a segunda *appoggiatura* é uma semicolcheia contra uma semínima na nota principal de forma descendente, possivelmente a caracterização de uma *appoggiatura* curta; a quarta *appoggiatura* é uma colcheia contra uma semínima da nota principal de forma ascendente. A razão para tal, e se é a intenção real do compositor, é dar mais ênfase à *appoggiatura* ascendente em vez da descendente, talvez por razões harmônicas se considerarmos a segunda *appoggiatura* um movimento de I para V e na quarta *appoggiatura* o movimento inverso de V para I, que neste caso terminaria a apresentação do segundo tema. Mas, no exemplo da Figura S1.b, na repetição do tema em oitava, a sexta *appoggiatura* desta figura deveria ser uma semicolcheia, ao invés da colcheia. Para tal, presumo que seja um erro de escrita.

**Figura S1.a-b**



**a**-Pag. 46v.-cc.24,25,26,27  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**b**-Pag. 48-cc.106,107,108,109,110,111,112,113  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]

No caso da Figura S2, a questão de aparecer uma *appoggiatura* curta e dois trilos, deve-se apenas ao estilo ornamental da segunda exposição do tema principal.

**Figura S2.a-b**



**a-Pag. 46v.-c.7,8**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**b-Pag. 47v.-cc.93,94**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]

O caso da Figura S3 é caracterizado por uma sequência de harmonias de sétima duas vezes na primeira e duas vezes na segunda parte. As duas vezes em que aparece a sequência na primeira e a primeira da segunda parte é constituída por dois trilos, na repetição da segunda parte aparece um terceiro trilo na primeira sequência (Figura S3.a-d). Tal procedimento só pode ter a explicação, ou de intensidade expressiva, ou por mero erro, esta última não concordando devido à sua aplicação no final da peça musical. Embora seja de notar que a explicação da intensificação expressiva seja plausível, de certo modo quebra uma certa simetria de execução.

**Figura S3.a-d**



**a-Pag. 47-cc.42,43,44**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**b-Pag. 47-cc.47,48,49**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**c-Pag. 48-cc.128,129,130**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]



**d-Pag. 48-cc.133,134,135**  
[J. Haydn-Sonata (18.1)]

Sobre o caso seguinte, tendo em conta o contexto de desenvolvimento da peça, possivelmente Haydn considerou uma segunda hipótese ornamental aquando do

reaparecimento do tema inicial, com um efeito de quebra ou separação brusca através de um trilo curto e rápido (Figura S4.a).

**Figura S4.a-b**



**a-Pag. 48v.-c.4**  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]



**b-Pag. 48v.-c.23**  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]

A falta do trilo no exemplo da Figura S5.a/b, apenas pode-se atribuir a uma falha de escrita por parte do copista, pois trata-se de um ornamento indispensável para o tipo de figura rítmica existente.

**Figura S5.a-b**



**a-Pag. 49-cc.5,6**  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]



**b-Pag. 49-cc.20,21**  
[J. Haydn-Sonata (18.2)]

O exemplo da Figura S6 ilustra um caso de conflito de existência e inexistência de um trilo. No primeiro caso o trilo situa-se no final do primeiro tema e antes da sua correspondente transição para a repetição do mesmo tema. O segundo caso trata-se da ausência de trilo nas mesmas circunstâncias, mas a transição é feita para uma direcção temática nova. Essa transição embora com as mesmas características harmónicas e descendentes ordena as notas de modo diferente, mesmo que a nota a encaixar seja a mesma do exemplo anterior – Ré. Para tal, tanto podemos considerar, como se encontra escrito tendo em conta a nova direcção temática ou podemos considerar que, sendo os dois trechos musicais estilisticamente idênticos, colocaríamos o trilo na nota ré para a existência de uma idêntica simetria ornamental.



**Figura S6.a-b**



**a-Pag. 44v.-cc.2,3**  
[Anon.-*Toccata* (17)]



**b-Pag. 44v.-cc.4,5**  
[Anon.-*Toccata* (17)]

A ausência de *appoggiatura* na Figura S7.a deve-se simplesmente a erro de escrita do copista, tendo em conta que a sequência posterior contém em ambos fragmentos temáticos uma *appoggiatura*. Por vezes a ausência de *appoggiatura* numa repetição de motivo pode ter uma intenção dinâmica decrescente (F – p, mais propriamente chamado efeito de eco), dependendo da maneira de execução desta, mas este não é o caso.

No caso dos exemplos da Figura S7.b/c poderíamos, à semelhança do exemplo (a) colocarmos uma *appoggiatura*, ficando à escolha do executante tal decisão, mas pessoalmente negaria tal colocação, visto que, nas quatro possibilidades em (b) e (c) não aparece nenhuma *appoggiatura*, talvez pudesse ser a intenção propositada do compositor.

**Figura S7.a-b**



**a-Pag. 42v.-cc.7,8,9,10**  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**b-Pag. 44-c.86**  
**b-Pag. 44-c.88**  
[Anon.-*Toccata* (16)]



**c-Pag. 44-c.92**  
**c-Pag. 44-c.90**  
[Anon.-*Toccata* (16)]

No exemplo da Figura S8.e podemos considerar tanto um caso de repetição com propósitos dinâmicos decrescentes, isto é, efeito de eco, como considerarmos apenas uma omissão da escrita da *appoggiatura* e do trilo. Em relação as figuras das alíneas (c) e (d) sem margens para dúvidas é um caso de omissão de escrita.

**Figura S8.a-e**



a-Pag. 42v.-c.1

a-Pag. 42v.-c.2

[Anon.-*Toccata* (16)]



b-Pag. 42v.-cc.18,19,20

[Anon.-*Toccata* (16)]



c-Pag. 43v.-cc.49,50

[Anon.-*Toccata* (16)]



d-Pag. 44-c.78

[Anon.-*Toccata* (16)]



e-Pag. 44-cc.98,99

[Anon.-*Toccata* (16)]

Outro caso de omissão de escrita ornamental está patente neste exemplo da Figura S9.a, nas três notas repetidas – Dó.

**Figura S9.a**



a-Pag. 41v.-cc.43,44,45  
[Anon.-*Toccata* (15)]

Sobre os casos da Figura S10.a-b, embora sejam idênticos, um tendo lugar na primeira parte e outro na segunda parte, podemos ver que a terminação numa é harmónica e na outra é melódica. Pois a decisão de colocar uma *appoggiatura* numa terminação mais melódica do que harmónica é a mais apropriada, tanto em termos de realce efectivo, como expressivos, embora não seja impeditivo a colocação de uma *appoggiatura* num acorde.

**Figura S10.a-b**



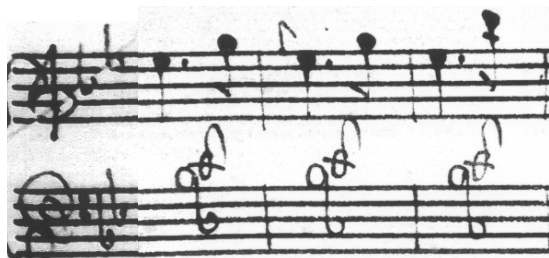
a-Pag. 37v.-c.23  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



b-Pag. 38v.-cc.90,91  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]

Em relação ao exemplo da Figura S11, trata-se apenas de omissão de escrita de uma *appoggiatura* no terceiro Mi em (a).

**Figura S11.a-b**



a-Pag. 37v.-cc.29,30,31  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]



b-Pag. 38v.-cc.96,97,98  
[M. Vent.-*Toccata* (14.1)]

Se compararmos os dois exemplos (a) e (b) da Figura S12, notamos que, embora a evolução harmônica é idêntica, a parte melódica é diferente. Três elementos são distintos:

1. as duas notas Fá no exemplo (a) pois corresponde a um intervalo de 5<sup>a</sup>. em relação à última nota, enquanto no exemplo (b) temos duas notas diferentes (Sib – Lá) de movimento descendente, em que existe uma relação à última nota – Sol – de um intervalo de 3<sup>a</sup>.;

2. na figura rítmica de colcheia e duas semicolcheias, no caso (a) tem uma *appoggiatura*, enquanto na segunda existe a sua falta;

3. o último aspecto é a terminação motívica, no primeiro exemplo, em mínima, enquanto no segundo exemplo, em semínima com *appoggiatura* associada. Se considerarmos este exemplo como a verdadeira intenção do compositor, então estamos presente de uma diversificação ‘motívica’ com praticamente os mesmos elementos.

**Figura S12.a-b**



**a-Pag. 37v.-cc.34,35,36**  
[M. Vent.-Toccata (14.1)]



**b-Pag. 38v.-cc.102,103,104**  
[M. Vent.-Toccata (14.1)]

A omissão de escrita da *appoggiatura* por parte do copista é a causa da falta desta na Figura S13.a-c, na Figura S14.a-b, na Figura S15.a-b, na Figura S16.a-b, na Figura S17.a-b e na Figura S18.a-b.

Em todos os exemplos das figuras mencionadas anteriormente são devido a motivos repetidos em várias partes das peças musicais a que pertencem, uns com *appoggiatura* outros sem *appoggiatura*.

**Figura S13.a-c**




**a-Pag. 37-cc.33,34**  
[M. Vent.-Toccata (13.2)]

**b-Pag. 37-cc.35,36**  
[M. Vent.-Toccata (13.2)]

**c-Pag. 37-cc.37,38**  
[M. Vent.-Toccata (13.2)]

**Figura S14.a-b**



**a-Pag. 34v.-cc.1,2**  
[M. Vent.-Toccata (13.1)]

**b-Pag. 34v.-cc.8,9**  
[M. Vent.-Toccata (13.1)]


**Figura S15.a-b**



**a-Pag. 34v.-cc.3,4,5,6**  
[M. Vent.-Toccata (13.1)]

**b-Pag. 35v.-cc.42,43, 44,45**  
[M. Vent.-Toccata (13.1)]

**Figura S16.a-b**



**a-Pag. 32-cc.57,58,59**  
[Anon.-Rondo (11)]

**b-Pag. 32-cc.59,60,61,62**  
[Anon.-Rondo (11)]

**Figura S17-c.a-b**



**a-Pag. 30v.-cc.68,69**  
[Anon.- (10)]



**b-Pag. 30v.-cc.70,71**  
[Anon.- (10)]

**Figura S18.a-b**



**a-Pag. 25v.,26-cc.18,19,20**  
[Anon.-Toccata (9.1)]



**b-Pag. 26v.,27-cc.51,52,53**  
[Anon.-Toccata (9.1)]

O erro de escrita do valor rítmico da *appoggiatura* é a causa da diversidade de escrita das *appoggiaturas*, pois a colcheia é a figura rítmica da *appoggiatura* para a nota Sol (Figura S19.a-c).

**Figura S19.a-c**



**a-Pag. 24v.-cc.19,20**  
[Anon.-Toccata (8.3)]



**b-Pag. 24v.,25-cc.21,22**  
[Anon.-Toccata (8.3)]



**c-Pag. 25-cc.24,25**  
**c-Pag. 25-cc.25,26**  
[Anon.-Toccata (8.3)]

No caso da Figura S20, semelhante ao anterior, a diferença encontra-se apenas no valor rítmico da *appoggiatura*, que é a semicolcheia (Figura S20.a-c).

**Figura S20.a-c**



**a-Pag. 22-c.22**  
[Anon.-*Toccata* (8.1)]



**b-Pag. 22-cc.28,29**  
[Anon.-*Toccata* (8.1)]



**c-Pag. 22v.,23-cc.58,59**  
[Anon.-*Toccata* (8.1)]

A causa da falta de *appoggiatura* no caso da Figura S21 é a omissão do copista na sua escrita.

**Figura S21.a-b**



**a-Pag. 19v.-c.2**  
[Tur.-*Toccata* (7)]



**b-Pag. 20v.-c.49**  
[Tur.-*Toccata* (7)]

Sobre trechos musicais totalmente iguais podemos encontrar diversidade de ornamentação da primeira parte para a segunda, com é exemplo este caso (Figura S22.a-b).



**Figura S22.a-b**



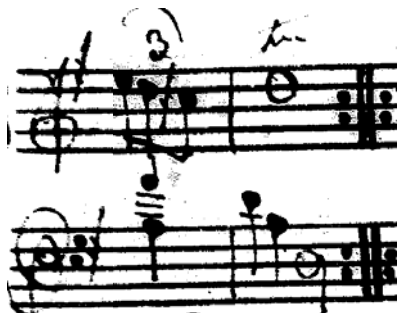
**a-Pag. 19v.-cc.7,8**  
[Tur.-Toccata (7)]



**b-Pag. 20v.-cc.54,55**  
[Tur.-Toccata (7)]

A falta de trilo, no segundo exemplo é devido à omissão de escrita, pois se no final da primeira parte existe um trilo, muito mais se pretenderia tal trilo escrito no final da peça musical (Figura S23.a-b).

**Figura S23.a-b**



**a-Pag. 20-c.35**  
[Tur.-Toccata (7)]



**b-Pag. 21-c.82**  
[Tur.-Toccata (7)]

Sobre o caso presente na Figura S24, apenas ocorre como explicação a diversidade ornamental, mas com propósitos diferentes dos anteriores. Nos dois exemplos encontra-se as mesmas notas e durações. A diferença situa-se ao nível da parte do compasso em que recai o trilo e sobre a ligadura presente nos dois primeiros tempos. Sobre a questão de ligar os dois primeiros tempos é normal que assim seja, pois nestes casos é implícito a sua existência sem mesmo que ela seja visível. Agora, a posição do trilo no segundo caso, suporta a opinião de que seja utilizado para uma respiração motívica através de um trilo rápido, pois a direcção fraseológica é distinta do primeiro caso.

**Figura S24.a-b**



a-Pag. 19-cc.3,4,5  
[Anon.-Toccata (6.2)]



b-Pag. 19-cc.11,12,13  
[Anon.-Toccata (6.2)]

É de notar a diversidade de escrita nomenclatural do trilo no exemplo da Figura S25.

**Figura S25.a-b**



a-Pag. 19-c.2  
[Anon.-Toccata (6.2)]



b-Pag. 19-c.10  
[Anon.-Toccata (6.2)]

Tendo em conta a regra explicitada por Türk, na qual se consideraria *appoggiatura* invariável-curta antes de tercinas ou outras figuras semelhantes irregulares, a escrita ora de semicolcheia e colcheia como figura rítmica para representar tal tipo de *appoggiatura* é errónea. Pois a figura rítmica mais apropriada em todos os exemplos da Figura S26.a e seguintes é a semicolcheia (mas segundo Türk, uma fusa ou semifusa). A falta de trilo na maior parte dos exemplos é apenas falha de escrita de tal ornamento.

**Figura S26.a-f**



a-Pag. 16v.-cc.17,18  
[Anon.-Toccata (6.1)]



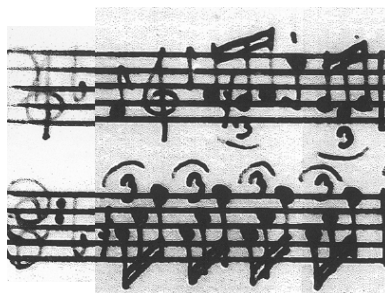
b-Pag. 17v.-c.55  
[Anon.-Toccata (6.1)]



c-Pag. 17v.-c.57  
[Anon.-Toccata (6.1)]



**d-Pag. 17v.-c.63**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



**e-Pag. 17v.-c.65**  
**e-Pag. 17v.-c.67**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



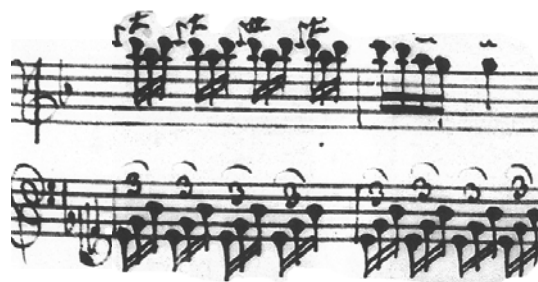
**f-Pag. 18-cc.79/81/83/85/87**  
[Anon.-Toccata (6.1)]

Em relação ao caso da Figura S27, suponho que é verdadeira intenção do compositor escrever desta maneira, pois se reparamos no primeiro e terceiro exemplo não possuímos trilo nas tercinas, mas também na terceira semicolcheia, enquanto no segundo exemplo está escrita trilos nas tercinas como também na terceira semicolcheia (Figura S27.a-c). Aqui proponho uma abordagem sobre a dinâmica através da ornamentação.

**Figura S27.a-c**



**a-Pag. 18-cc.92,93**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



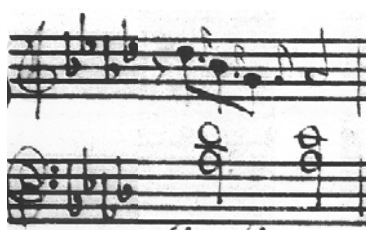
**b-Pag. 18-cc.94,95**  
[Anon.-Toccata (6.1)]



**c-Pag. 18-cc.96,97**  
[Anon.-Toccata (6.1)]

A omissão de escrita da *appoggiatura* longa na mínima é a causa da diferença de tratamento no caso da Figura S28.

**Figura S28.a-b**



a-Pag. 12v.-c.6  
[Gugl.-Toccata (4)]



b-Pag. 12v.-c.8  
[Gugl.-Toccata (4)]

No caso da Figura S29 a diferença quanto à colocação de *appoggiatura* é a omissão de escrita na primeira semicolcheia (Figura S29.a-b)

**Figura S29.a-b**



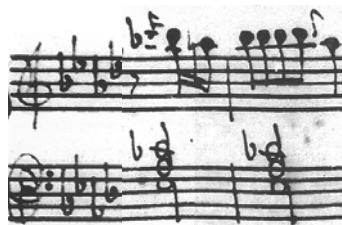
a-Pag. 13-cc.50,51  
[Gugl.-Toccata (4)]



b-Pag. 52,53  
[Gugl.-Toccata (4)]

Em particular, no caso da Figura S30, depois de uma análise motívica do andamento da peça, concluo que, em todos os exemplos, a *appoggiatura* colocada depois das repetições das notas está correcta. No primeiro exemplo é uma *appoggiatura* longa devido à característica motívica dos compassos anteriores da aplicação deste tipo de *appoggiatura*.

**Figura S30.a-c**



a-Pag. 13-cc.51,52  
[Gugl.-Toccata (4)]



b-Pag. 13-cc.54,55  
[Gugl.-Toccata (4)]



c-Pag. 13v.-cc.56,57  
[Gugl.-Toccata (4)]

A omissão da colocação da *appoggiatura* na primeira semicolcheia nos exemplos da Figura S31, Figura S32, Figura S33 é a razão da diferença no tratamento ornamental dos motivos.

**Figura S31.a-b**



a-Pag.13v.-cc.60,61  
[Gugl.-Toccata (4)]



b-Pag. 13v.-cc.62,63  
[Gugl.-Toccata (4)]

**Figura S32.a-b**



a-Pag. 13v.-c.75  
[Gugl.-Toccata (4)]



b-Pag. 13v.-c.77  
[Gugl.-Toccata (4)]

**Figura S33.a-b**



a-Pag. 13v.-c.76,77  
[Gugl.-Toccata (4)]



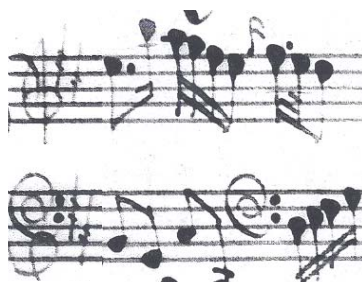
b-Pag. 78,79  
[Gugl.-Toccata (4)]

Sobre o exemplo seguinte, a qualidade da *appoggiatura* no exemplo (a) deve ser igual à da de (b).

**Figura S34.a-b**



**a-Pag. 7v.-c.36**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 7v.-c.39**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]

A diferente qualidade da *appoggiatura* do exemplo da Figura S35.b – colcheia – é errônea, devendo ser igual às das outras – semicolcheia – Figura S35.a/c.

**Figura S35.a-c**



**a-Pag. 6v.-c.12**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 7v.-cc.49,50**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**c-Pag. 7v.-cc.50,51**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]

A não colocação de trilo no segundo exemplo é a razão da omissão na ornamentação (Figura S36.a-b).

**Figura S36.a-b**



**a-Pag. 7-c.29**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]



**b-Pag. 8-c.69**  
[S. Carv.-Sonata (2.1)]

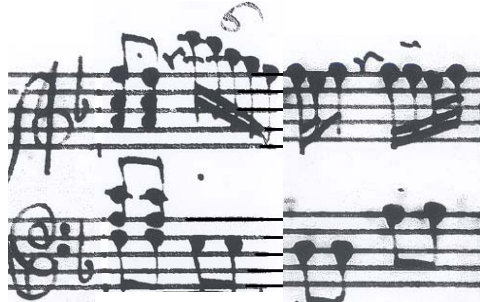
Embora apareça o trilo só no primeiro exemplo, o que é muito estranho tendo em conta o número de repetições e também a escrita minuciosa de ornamentos, concluo que se trata apenas de uma omissão de escrita do trilo nos exemplos subsequentes (Figura S37.a-d).



**Figura S37.a-b**



**a-Pag. 3v.-cc.1,2**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b-Pag. 3v.-cc.7,8**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

A diferente utilização de símbolos para o trilo, está na base da diferente nomenclatura no exemplo da Figura S38.

**Figura S38.a-b**



**a-Pag. 3v.-cc.30,31**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b-Pag. 3v.-cc.35,36**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

A omissão da escrita de ornamentos – trilo – no caso da Figura S39 situa-se numa cadência perfeita (Figura S39.a-b).

**Figura S39.a-d**



**a-Pag. 3v.-cc.22,23**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b-Pag. 3v.-cc.28,29**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**c-Pag. 4-cc.49,50**  
[S. Carv.-*Toccata* (1.2)]





**d**-Pag. 4-cc.55,56  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

A omissão da escrita da *appoggiatura* no segundo exemplo da Figura S40 é evidente, embora a continuação motívica seja diferente.

**Figura S40.a-b**



**a**-Pag. 1v.-c.5  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.1)]



**b**-Pag. 1v.-c.6  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.1)]

O erro de escrita do exemplo (b) é claro, pois o valor ritmo da *appoggiatura* deve ser o de colcheia (Figura S41.a-c).

**Figura S41.a-c**



**a**-Pag. 2-c.20  
**a**-Pag. 2-cc.21,22,23,24,25  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**b**-Pag. 2-cc.20,21  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.2)]



**c**-Pag. 2-cc.23,24  
 [S. Carv.-*Toccata* (1.2)]

## **Conclusão**

O tratado de teclado de Türk é um precioso documento quanto à ornamentação em geral e às *appoggiaturas* em termos específicos. O estudo feito por Türk utilizando a música dos ‘grandes’ e ‘pequenos’ compositores, a opinião de professores e executantes de teclado e uma sistematização do conhecimento adquirido torna o tratado de teclado um manancial de informação importante à época da sua publicação. É um tratado de síntese do passado através do estudo por parte de Türk de tratados importantes de outros instrumentos e com um olhar no presente e recente futuro através da análise da música composta na contemporaneidade da época em que foi publicada a edição de 1989.

O estudo das *appoggiaturas* por parte de Türk faz-se através de regras gerais e limitações da colocação destas, do estudo aprofundado das *appoggiaturas* variáveis-longas e invariáveis-curtas e da aplicabilidade executiva.

No caso das regras de utilização, Türk apresenta-as genericamente, havendo exemplos no Manuscrito Musical 321 em que, por a regra ser demasiado generalista, não é possível a sua utilização pelas mais diversas razões. No caso das limitações encontramos exemplos no Manuscrito Musical 321 em que as *appoggiaturas* são realmente utilizadas independentemente da limitação preconizada por Türk.

Pode-se referir que em relação à regra de colocação de *appoggiaturas* – numa nota longa precedida de notas de valor curto – é feita através das várias e diferentes relações rítmicas entre notas curtas e longas, principalmente à distancia de duas figuras rítmicas e de movimentos descendentes ora por graus conjuntos ora por meio de harpejo. A colocação de *appoggiaturas* nestes locais atenua de certa forma este desfasamento rítmico, criando uma sensação menos brusca entre o movimento rítmico acelerado e o de carácter longo.

No que diz respeito à colocação de *appoggiaturas* nos movimentos de terceira descendentes, este tem a principal característica de os preencher, transformado este movimento numa melodia de carácter fluente. Estes aparecem nomeadamente em movimentos anacrúsicos, com uma característica direccional bem definida, não sendo permitida a sua colocação em harpejos descendentes, devido à sua especificidade objectiva.

Na terceira regra de colocação de *appoggiaturas* antes de notas repetidas, embora seja possível a sua colocação nas peças musicais do Manuscrito Musical 321 nos casos de anacrusas não intensificadas e intensificadas, em diversos tipos cadenciais e de retardos,

em determinadas figuras rítmicas (colcheia mais duas semicolcheias) e também em casos de intensificação de notas repetidas, existe um conjunto alargado de situações em que tal não é possível ou quanto muito, duvidosa a sua aplicação, principalmente nos casos de partes fracas de subdivisões do tempo e no tempo fraco sem subdivisão rítmica, numa situação de rápido e elevado grau de repetitividade, em possíveis situações de dupla ornamentação, nos casos de ligaduras de prolongação (em relação à nota que é ligada), em situações da repetição de acordes iguais, a não ser que seja o último acorde de uma parte da peça musical e no caso de figuras rítmicas de grande rapidez executacional.

Um dos casos mais controversos da sua aplicabilidade ao Manuscrito Musical 321 – em notas repetidas separadas por pausas – Türk embora permita a colocação de *appoggiaturas* entre as notas repetidas também nega a sua colocação mas pela razão da limitação em situações em que apareçam pausas. Nestes casos, em que existe uma divergência entre uma regra geral de colocação de *appoggiaturas* e outra no sentido da sua limitação por razão diversa, o Manuscrito Musical 321 dá exemplos musicais de que é possível a escrita de *appoggiaturas* em notas repetidas separadas por pausas.

Relativamente à regra – colocação de *appoggiaturas* em intervalos de segunda descendentes e ascendentes – existe apenas alguma dúvida interpretativa do texto e que pela sua análise conclui-se que se trata de considerar o intervalo de segunda, independentemente da sua ascensão ou queda, depois da nota principal.

A regra de colocação de *appoggiaturas* antes de um trilo cadencial é pacífica, apenas questionando-se o tipo de execução apropriado a cada exemplo: ou consideramos a *appoggiatura* de tipo curto e então a *appoggiatura* toma apenas a informação de começo do trilo na nota superior, ou tomamos como *appoggiatura* longa, executando o real valor da *appoggiatura*, deixando para a nota principal a execução do trilo.

Em relação as regras de colocação de *appoggiaturas* antes da última nota de uma cadência final, numa meia cadência e antes de *fermatas* já são bastantes utilizadas por executantes, não havendo qualquer restrição de maior à sua execução.

Türk estabelece algumas limitações na colocação de *appoggiaturas* tendo presente o possível excesso executacional de tal ornamento por parte dos executantes. É negada a sua utilização numa situação de dupla ornamentação. Curiosamente, a segunda – a execução destas no início de uma composição musical ou ideias musicais independentes ou mesmo membros de frases – e terceira limitação – a execução de uma *appoggiatura* depois de uma

pausa – são frequentemente corrompidas no Manuscrito Musical 321. As últimas limitações constantes para o Manuscrito Musical 321 – antes de situações ásperas e no seguimento da resolução de um trilo através de uma nota superior – são pacíficas quanto à sua não utilização.

Türk estabelece que a *appoggiatura* toma parte do valor da nota principal, cuja variação depende das circunstâncias envoltas.

Quanto à classificação das *appoggiaturas* Türk divide entre variáveis-longas e invariáveis-curtas. A explicação da sua diferenciação está principalmente no valor a tomar pela *appoggiatura* no valor da nota principal, sendo que as *appoggiaturas* variáveis-longas tomam ou metade nos casos gerais ou um terço ou dois terços nos casos de figuras rítmicas com ponto de aumentação ou o valor total nos casos de figura rítmica com ligadura de prolongação ou o valor total mais o de uma pausa que se encontre logo a seguir em situações de final de frases, portanto estendendo-se para além do tempo total da nota principal ou outro valor de média duração, enquanto as *appoggiaturas* invariáveis-curtas tomam um valor muito pequeno do valor da nota principal.

Em termos executivos Türk relata dois princípios: o da dinâmica entre a *appoggiatura* e a nota principal (F – mf ou mf – p) e o de que existe sempre a conexão entre a *appoggiatura* e a nota principal mesmo com ou sem escrita de ligadura.

Sobre as *appoggiaturas* invariáveis-curtas relata um conjunto de situações apropriadas à sua aplicação que vão desde, entre outras, a sua aplicação antes de notas repetidas consecutivamente, passando pela situação antes de uma nota em que se seguem outras do mesmo valor rítmico especialmente de valor pequeno, até ao caso de colocação antes de notas com pontos de aumentação em andamentos rápidos. Nestes casos não existe qualquer contra-indicação para a sua utilização. Embora Türk descreva um conjunto de situações sobre a qual pode-se tanto considerar *appoggiaturas* variáveis-longas como variáveis-curtas ou outra situação diversa, a decisão está dependente do contexto e características envolventes.

Sobre a diversidade rítmica das figuras enquadradas nas notas principais, esta é bastante heterogénea, passando por vinte e quatro figuras aplicadas. Outro aspecto interessante e importante a considerar é a discrepância das figuras rítmicas escolhidas para a nomenclatura das *appoggiaturas*. Esta consta principalmente de figuras rítmicas iguais ou de valor mais curto do que as notas principais, havendo também inexplicavelmente

figuras rítmicas de valor mais longo, considerando a noção de que o valor rítmico da *appoggiatura* deve ser de metade a uma ínfima parte.

Sobre os *slides* de duas e três notas, a sua aplicabilidade é pacífica quanto ao tipo e valor da nomenclatura como à sua execução musical.

O ornamento – trilo – requereu alguma análise em termos dos exemplos encontrados no Manuscrito Musical 321. Em relação à accidentalidade da *appoggiatura*, Türk não é explícito quanto à utilização da segunda maior ou menor consoante os casos, embora na sua maioria aplica-se notas correspondentes à armação de clave. Quanto à nomenclatura em princípio no manuscrito não existe diferenciação do significado dos diferentes símbolos como Türk também afirma em situações genéricas. A terminação de um trilo é passível de ser executada mesmo que não esteja escrita em notação real, dependendo assim do gosto pessoal e do contexto envolvente presente na situação a considerar.

O símbolo de uma colcheia em ponto pequeno com um traço oblíquo no Manuscrito Musical 321 tem a interpretação de ser uma *appoggiatura* invariável-curta e não a possibilidade de ser uma *acciacatura*.

No manuscrito, a *fermata* tem colocação diversa: ou na última pausa da peça significando o final desta, ou numa nota ou pausa significando uma suspensão. A duração também é diversa dependendo do andamento, do número de pausas em questão, do tipo de figura rítmica associada à nota e da natureza do compasso.

O símbolo de ligadura tem o significado principal de unir as notas sonoramente devido a situações de informação precisa na sua execução como também a situações de melodia cromática.

È de realçar o aparecimento da simbologia de oitava tanto nas vozes superiores como em vozes inferiores. Este tipo de nomenclatura é nova para a época em questão.

O manuscrito contém um conjunto assinalável de situações duvidosas ou omissas do tipo de ornamentação a aplicar em determinadas situações, tornando importante para a clarificação de uma grande parte das incoerências, o conhecimento do tratado de Türk sobre este assunto.

Nesta diversidade por vezes a confusão torna-se evidente, dificultando a análise ornamental das peças musicais. Por isso é que o tratado de Türk é um importante

documento que informa práticas correntes e menos correntes da utilização destes tipos de ornamentos.



## **Bibliografia**

- Agricola, Johann Friedrich, *Introduction to the Art of Singing*, Translated and Edited por Julianne C. Baird, Cambridge University Press, New York, 1995.
- Bach, C. P. E., *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, Tradução e edição por William J. Mitchell, W. W. Norton, New York, 1949.
- Brown, Peter A., *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.
- Donington, Robert, *Baroque Music: Style and Interpretation*, Faber and Faber Limited, London, 1982.
- Donington, Robert, *The interpretation of early music*, Faber and Faber Limited, London, 1990.
- Fergusson, Howard, *Keyboard Interpretation from the Fourteenth to the Nineteenth Century: An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1975.
- Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music with special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, Princeton, 1983.
- Neumann, Frederick, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Schirmer Books, New York, 1993.
- Newman, William S., *The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton, New York, 1983.
- Pauly, Reinhard G., *Music in the Classic Period*, Princtice Hall, New Jersey, 1988.
- Quantz, Joachim Johann, *On playing the flute*, Tradução, Introdução e Notas por Edward R. Reilly, Schirmer Books, New York, 1966.

- Ratner, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York, 1980.
- Sadie, Stanley, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 18, 2ª. Edição, New York, 2001.
- Scherpereel, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentalistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- Somfai, László, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and performance Practice, Genres and Styles*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Türk, Daniel Gottlob, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Tradução, Introdução and Notas por Raymond H. Haggh, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982.
- Wellesz, Egon; Sternfeld, Frederick, *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745- 1790*, Volume VII, Oxford University Press: New York, 1998.

## Artigos

- Alvarenga, J. Pedro, “Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho”, *Revista Portuguesa de Musicologia* 4-5, Lisboa, 1994-95, pp. 115-145.